جامعة اليرموك

كلية الآداب

قسم اللغة العربية



أسلوبية البناء اللغوي والإيقاعي في شعر البلاط في العصر الحديث: شعر الملك عبد الله المؤسس، والشيخ محمد بن راشد آل مكتوم، والأمير خالد الفيصل، أنموذجا

The Stylistics of the Linguistics and Rhythmic structure in the Court Poetry in the Modern Age: the Poetry of King Abdullah the 1st, Shiekh Mohammad Bin Rashed Al-Maktoom and Prince Khaled Al-Faisal, as Model

إعداد الطالب

تيسير رجب سليم النسور

بإشراف الأستاذ الــدكتــور

رسلان أحمد بني ياسين

2006

جامعة اليرموك
كلية الآداب
قسم اللغة العربية



أسلوبية البناء اللغوي والإيقاعي في شعر البلاط في العصر الحديث: شعر الملك عبد الله المؤسس، والشيخ محمد بن راشد آل مكتوم، والأمير خالد الفيصل، أنموذجا

The Stylistics of the Linguistics and Rhythmic structure in the Court Poetry in the Modern Age: the Poetry of King Abdullah the 1st, Shiekh Mohammad Bin Rashed Al-Maktoom and Prince Khaled Al-Faisal, as A Model

إعداد الطالب

تيسير رجب سليم النسور

بكالوريس لغة عربية، جامعة اليرموك، 1988م

ماجستير أدب ونقد، جامعة اليرموك، 2002م

قدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه
في اللغة العربية، تخصص أدب ونقد، جامعة اليرموك، اربد، الأردن

وافق عليها

أ.د. رسلان بني ياسين .... مشرفاً ورئيساً

أستاذ اللغويات واللهجات/جامعة اليرموك

أ.د. فواز عبد الحق الزبون.. عضواً

أستاذ اللغويات التطبيقية/جامعة اليرموك

أ.د. ماجد جعافرة .... عضواً

أستاذ الأدب العباسي/جامعة اليرموك

أ.د. هاني العمد .... عضواً

أستاذ الأدب الشعبي/الجامعة الأردنية

أ. د. موسى سامح الربابعة.. عضواً

أستاذ الأدب الجاهلي/جامعة اليرموك

المحتويات

فهرس الجداول والأشكال

الملخّص
باللغة العربية

يُعدّ شعر البلاط من أبرز الظواهر الأدبية والإنسانية في العصر الحديث، نظرا لكثرة الملوك والأمراء الشعراء في هذا العصر، لاسيما في منطقة الخليج العربي، الأمر الذي نبّه مُعد هذه الدراسة إلى أهمية الوقوف عند هذه الظاهرة، ودراستها على نحو علميّ يُبرز المضامين الفكرية، والأسلوبية، والفنية المؤسسة لهذا الشعر، لاسيما أنه شعر مقول باللهجة العامية الدارجة على ألسنة أبناء البادية من العرب، وهو ما يُعرف بالشعر النبطي.

لم تركّز الدراسة اهتمامها على ما يقوله الشعراء في بلاط الملوك، بل صبّت كامل اهتمامها على شعر الملوك والأمراء أنفسهم، ممثلين بالملك عبد الله المؤسس، والشيخ محمد بن راشد آل مكتوم، والأمير خالد الفيصل بن عبد العزيز، وسعت إلى دراسة أبرز الظواهر الأسلوبية المتعلقة بلغة هذا الشعر، وبنائه الإيقاعي.

تبلورت هذه الدراسة في ثلاثة فصول سُبقت بمقدمة، وأُتبعت بخاتمة، أما الفصل الأول، المعنون بـ"الشعر النبطي وبلاط الملوك في العصر الحديث"، فيبحث في ثلاثة مطالب: أولها مفهوم الشعر النبطي، وثانيها نشأته، وثالثها أصل تسميته، أما الفصل الثاني المعنون بـ"أسلوبية البناء اللغوي" فيبحث أبرز الظواهر الأسلوبية المتمثلة في لغة هذا الشعر وفق ثلاثة مستويات، أولها المستوى

الصوتي، وثانيها المستوى الصرفي، وثالثها المستوى النحوي، في حين يبحث الفصل الثالث المعنون بـ"أسلوبية البناء الإيقاعي" إيقاع هذا الشعر وتشكّلاته المختلفة ضمن مستويين، أولهما يمثّله الوزن الشعري، وثانيهما تمثله القافية.

وقد أسفر البحث وانجلى عن نتيجة بالغة الأهمية، وهي أنّ هذا الشعر ليس شعرا عاميّا تماما من حيث مصدره؛ ذلك أنّ هذا الشعر لا يُقال على ألسنة عامة الناس فحسب، بل أضحى شعرا ملكيا يقوله الملوك والأمراء، وهو أيضا ليس شعرا عاميا من حيث مكوّناته اللغوية والإيقاعية؛ فعلى صعيد اللغة وجدت الدراسة أنّ أغلب الظواهر اللغوية التي ينماز بها هذا الشعر أسلوبيا، ذات حضور أكيد على المستوى اللهجي للعربية الفصحى منذ القدم، وهذا الحضور ثابتة فصاحته، إما بشواهد القراءات القرآنية أو بشواهد الشعر الفصيح، كما وجدت أنّ عامة هذه الظواهر اللغوية ليست إلاّ تمثيلاً حيّاً للظواهر اللغوية التي تميّزت بها لهجة قبيلة عربية مشهورة، وهي قبيلة تميم، أما على المستوى الإيقاعي، فقد وجدت الدراسة أن البناء الإيقاعي لهذا الشعر مماثل لنظيره في الشعر العربي التقليدي، مماثلة تصل حد التطابق، من حيث أن كل واحد منهما يعتمد وحدة البحر الشعري في جميع أبيات القصيدة الواحدة، ووحدة التماثل بين شطري البيت الواحد، و وحدة التطابق التام في القافية

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمد لله الذي لا إله إلا هو الواسع العليم، الذي علّم الإنسان ما لم يعلم، والصلاة والسلام على أنبيائه ورسله، وخير العالمين من خلقه النبي العربي الأمي محمد بن عبد الله، الذي أعطي جوامع الكَلِم وفصل الخطاب، وبعد:

يزخر شعر البلاط في العصر الحديث بموروث أدبي وفكري ضخم، ويمثّل بمجمله، ظاهرة أدبية وإنسانية ليس لها نظير في تاريخ الأدب العربي، على امتداده الزمني، نظرا لكثرة الملوك والأمراء الشعراء في هذا العصر، لاسيما في منطقة الخليج العربي، الأمر الذي يستدعي – دون ريب – الوقوف عند هذه الظاهرة، وتجليتها على نحو علميّ يُبرز المضامين الفكرية والأسلوبية المؤسسة لهذا الشعر، الذي يحمل فكر الملوك والأمراء، وطبيعة نظرتهم للموجودات من حولهم في هذا العصر، دون الوقوف كثيرا على الجانب الشكلي المتمثّل في لغة هذا الشعر، أهي عربية فصحى أم لهجة من لهجاتها.

فالشعر الذي يقوله الملوك أو الأمراء اليوم، شعر مقول باللهجة العامية الدارجة على ألسنة أبناء البادية من العرب، وهو ما يُعرف بالشعر النبطي، هذا الشعر الذي تتوفر فيه كامل عناصر الشعرية باستثناء مطابقته للفصحى، ومهما يكن من أمر، فإن اعتماده على اللهجة – كما سيتضح – لا يلغي كونه شعرا

تكتمل فيه عناصر التأثير الأدبي؛ فالشعر النبطي من أهم المعالم البارزة في حياة سكان شبه الجزيرة العربية، منذ القدم، و يحظى الآن بانتشار واسع يغطي مساحة شاسعة من أقطار العالم العربي. وتسهم عناصر عدة في ترسيخ هذا النوع من الشعر، الذي يعتبر كنزاً أدبياً، نادراً ومتفرداً، لأبناء شبه الجزيرة العربية، وأهم هذه العناصر تركيبته ومحتواه، وأهميته الأدبية، ووظيفته الاجتماعية، والقيمة التاريخية التي يجسدها.

لقد دأب الدارسون لشعر البلاط – عموما – إلى التركيز على الحركة الشعرية التي كانت سائدة في بلاط الملوك والأمراء عبر الزمن، وإلى دراسة ما كان يُقال من قِبَل الشعراء في حضرة الملوك، وما تعلّق بهذا الشعر من مضامين أو مواقف مختلفة، يظهر ذلك بوضوح في دراسة تركي المغيض (1980)، المعنونة بـ"الحركة الشعرية في بلاط الملك عبد الله بن الحسين 1921 –1948"، وفي دراسة عبده عبد العزيز قلقيلة (1993) " البلاط الأدبي للمعز بن باديس: دراسة تاريخية ادبية نقدية"، ودراسة قطنة أحمد (1994) " الشعر في بلاط الغساسنة"، ودراسة فؤاد فياض شتيات (1996) "الشعر في بلاط النعمان بن المنذر"، ودراسة علي أبو المجد (1998) " الشعر و الشعراء في بلاط عبد العزيز بن مروان"، ودراسة عبد اللطيف عمران (2002) "الأدب العربي في بلاط عضد الدولة البويهي".

لن تركّز هذه الدراسة على ما يقوله الشعراء في بلاط الملوك، بل ستصب كامل اهتمامها على شعر الملوك والأمراء أنفسهم، ممثلين بالملك عبد الله المؤسس، والشيخ محمد بن راشد آل مكتوم، والأمير خالد الفيصل بن عبد العزيز. وقد اختارت الدراسة ثلاثة الشعراء أنموذجا شعريا؛ لأنهم يمثلون امتدادا جغرافيا يبدأ بالأردن، ثم ينتهي بكامل المساحة المحصورة بين شرق الجزيرة العربية وغربها.

تكتسب هذه الدراسة أهميتها من تركيزها على أبرز الظواهر الأسلوبية المتعلقة بلغة هذا الشعر وبنائه الإيقاعي، وتسعى من خلال ذلك، إلى تأصيل لغة هذا الشعر، ورد أبرز التشكّلات الإيقاعية فيه، إلى إيقاع الشعر العربي الفصيح بتشكلاته المختلفة، كي تقف على مدى التوافق والاختلاف الحاصل بينهما. وقد تبلورت هذه الدراسة في ثلاثة فصول سُبقت بمقدمة، وتُليت بخاتمة اشتملت أبرز ما توصّلت إليه الدراسة من نتائج.

تبحث الدراسة في الفصل الأول المعنون بـ"الشعر النبطي وبلاط الملوك في العصر الحديث" ثلاثة مطالب أولها مفهوم الشعر النبطي، وثانيها نشأته، وثالثها أصل تسميته، أما الفصل الثاني المعنون بـ"أسلوبية البناء اللغوي" فيبحث أبرز الظواهر الأسلوبية المتمثلة في لغة هذا الشعر وفق ثلاثة مستويات، أولها المستوى الصوتي، وثانيها المستوى الصرفي، وثالثها المستوى النحوي، في حين يبحث الفصل الثالث المعنون بـ"أسلوبية البناء الإيقاعي" إيقاع هذا الشعر

وتشكّلاته المختلفة ضمن مستويين، أولهما يمثّله الوزن الشعري، وثانيهما تمثله القافية.

وبعد، وإذا كان من كمال الفضل شكر ذويه، فإنني أتحدّث بأنعُم الله أولا، ثم أسجل بعدها لأهل الفضل والمعروف ما غمروني به من كريم عطائهم، وبالغ برهم وإحسانهم، وأول مستحقيه أُستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور رسلان بني ياسين، الذي عدت من صحبته بقبس ــ أيّ قبس ــ فقد تفضل عليّ مشكوراً، وشرفني بإشرافه على هذه الأطروحة، ثم شملني بحسن عنايته ورعايته، هذا فضلاً عما بذله من جهدٍ صادق في توجيهي، وما قدمه من آراء علمية قيمة، كان لها الدور الأبرز في إخراج هذه الدراسة على الصورة التي هي عليها، فقد وجدت فيه الصدق والالتزام والوفاء، والتفاني في خدمة مسيرة العلم، وسعة الصدر والأناة والتضحية بوقته وراحته.

كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى الأساتذة العلماء الذين غمروني بوافر فضلهم، وبقبولهم مناقشة هذه الأطروحة؛ الأستاذ الدكتور فواز العبد الحق، والأستاذ الدكتور هاني العمد، والأستاذ الدكتور ماجد جعافرة، والأستاذ الدكتور موسى ربابعة. ولا يفوتني في هذا المقام أن أتوجه بالشكر الجزيل إلى إخواني الأعزاء الدكتور محمود الهياجنة والأستاذ فهد ناصر عاشور لمساعدتهم لي أثناء مراحل البحث أسأل الله ذا الفضل والمنة، أن يجعلني أهلا للإفادة من آرائهم ومقترحاتهم التي طالما أغنوا بها الدارسين، وأثروا بها العلم والمعرفة.

إن ربي سميع مجيب الدعاء

الفصل الأول

الشعر النبطي وبلاط الملوك في العصر الحديث

أولا: الشعر النبطي-المفهوم، النشأة، وأصل التسمية

1- مفهوم الشعر النبطي

يكاد الدارسون[1] يجمعون على أن الشعر النبطي شعر تقليدي من حيث الشكل والبناء الفني والتركيب العضوي، لا يفترق عن الشعر الفصيح إلا من حيث اللغة فقط، فهو شعر مقول باللهجة العامية الدارجة على ألسنة البدو، والتي تُعدّ لغة الحديث اليومي في أقطار الخليج العربي كافة، وأجزاء من شرقي الأردن وسوريا، وبعض مناطق العراق.

يُعرّف الشعر النبطي بأنه "شعر تقليدي مقول باللهجة العامية الدارجة، وهو من حيث أسسه الفنية شديد الشبه بالشعر العربي الفصيح التقليدي"[2]. ولدى النظر في هذا المفهوم -على اقتضابه- تظهر للدراسة جملة من المعالم الهامة التي يمكن توضيحها وبيان القول فيها، على النحو الآتي:

---

(1) انظر الشعر النبطي: أصوله -فنونه وتطوره: طلال السعيد، د.ط، منشورات ذات السلاسل، الكويت، د.ت، ص 7-28؛ الأدب الشعبي في جزيرة العرب: عبد الله بن خميس، ط2، د.ن، 1982م، ص 70-81؛ الشعر النبطي في منطقة الخليج العربي والجزيرة العربية: غسّان الحسن، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، 1990م، ج1، ص 96-97.

(2) الشعر النبطي: غسان الحسن، ج1، ص 96.

1. الشعر النبطي "شعر"

إنّ وصف الشعر النبطي بأنّه "شعر" كفيل بإثبات شعرية مثل هذا النوع من الفنون الأدبية، إذ لولا توافر عناصر الشعر فيه، ولولا اشتماله على كافة المقومات الفنية التي تميز الشعر عن غيره من الفنون؛ لما استحق أن يوصف بذلك. فالشعر النبطي يفيض عاطفة، بل إنّ العاطفة هي المحرّك الأساسي فيه، كما أنه يـشتمل جميع عناصر التصوير الفني الضرورية لإحداث التخييل، وفضلاً عن ذلك، فـإن الشعر النبطي موزن -غالباً- بأوزان العروض العربي، وهو أيضاً ملتزم بالتقفيـة على نحو أكثر صرامة منه في الشعر العربي الفصيح حيث نجد فيه قافيتين فـي البيت الواحد، أما من حيث المضمون فلا تكاد الأغراض الشعرية فيه تختلف عنها في الشعر التقليدي الفصيح، من مديح ورثاء وفخر ونسيب ... الخ. وما دام الشعر النبطي مستحق للوصف بأنه "شعر"، فهذا ما يكسبه شرعية لا مندوحة عن القـول بها، شرعية تدخله إلى دائرة الأدب عامة، مهما كانت صفة هذا الأدب، شـعبي أم غير ذلك، ومهما كانت صفة اللغة المقول بها عامية أم فصيحة.

ولعل هذا ما لاحظه ابن خلدون بعبقريته الفذّة، فقد رأى أن الـشعر الـذي تقرضه عامة الناس في زمنه ويتناقلونه مشافهة من جيل إلى جيل، إنما هو شـعر تتوفر فيه كل العناصر الفنية التي تكسبه مشروعية البقاء، وهو -لذلك- مـستحق

للعناية والاهتمام "لما فيه من مقاييس فنية وموضوعية وبلاغية"[3]، مهمـا كانـت اللغة التي يقال بها، وبغض النظر عن مدى التزامها بقوانين النحـو والإعـراب؛ فابن خلدون "لم يعتبر مخالفة الإعراب مقياسـاً وحيـداً لمعرفـة قيمـة الـشعر وأهميته"[4]، بل نظر إلى الأسس والمقومات الفنية وجعل منها معياراً يـتم علـى أساسه التعرف إلى الشعر، ومن ثم وصفه بأنه شعر أو سلب هذه الصفة منه.

يقول ابن خلدون: "فأما العرب أهل هذا الجيل، المستعجمون عن لغة سلفهم من مُضر، فيقرضون الشعر لهذا العهد في سائر الأعاريض على ما كان علـيهم سلفهم المستعربون ويأتون منه بالمطولات مشتملة على مذاهب الشعر وأغراضه، من النسيب والمديح والرثاء والهجاء ... وأكثر ابتدائهم في قصائدهم باسم الشاعر، ثم بعد ذلك ينسبون، فأهل أمصار المغرب من العـرب يـسمون هـذه القـصائد بالأصمعيات، نسبة إلى الأصمعي راوية العرب في أشعارهم، وأهل المشرق مـن العرب يسمون هذا النوع من الشعر بالبدوي، وربما يلحنون فيه ألحاناً بـسيطة ... ثم يغنون به، ويسمّون الغناء باسم الحوراني نسبة إلى حوران من أطـراف بـلاد العراق والشام، وهي من منازل العرب البادية ومساكنهم إلى هـذا العهـد ... ولا عبرة بقوانين النحاة في ذلك، وأساليب الشعر وفنونه موجودة في أشعارهم هذه ما عدا حركات الإعراب في أواخر الكلام، فإن غالب كلماتهم موقوفة الآخر، ويتميّز

---

(3) الشعر النبطي: غسان الحسن، ج1، ص 65.

(4) المرجع نفسه والجزء والصفحة.

عندهم الفاعل من المفعول والمبتدأ من الخبر، بقرائن الكلام لا بحركات الإعراب..."[5].

2. الشعر النبطي "شعر تقليدي"

إنّ وصف الشعر النبطي بأنه تقليدي يدل -بوضوح- على درجة التقارب والتماثل القائمة بينه وبين الشعر العربي التقليدي من حيث الشكل أولاً، والمضمون ثانياً. فكلاهما يلتزم وحدة البحر الشعري في بناء النسق الإيقاعي الذي تقوم عليه القصيدة، وكلاهما يلتزم وحدة القافية، وحرف الروي في نهاية كل بيت من أبيات القصيدة، بل إنّ الشعر النبطي -على ما سيتضح في الفصل الثاني من هذه الدراسة- أكثر التزاماً وتقيّداً بالقافية والروي من الشعر العربي التقليدي، ويضاف إلى كل هذا أنهما متماثلان -أيضاً- في البناء الفني، فمكونات القصيدة في كل منهما تكاد تكون واحدة[6]، ومثل ذلك الأغراض الشعرية التي يصدران للتعبير عنها، فهي متماثلة إلى حد كبير جداً[7].

إن الفارق المركزي بين الشعر النبطي والشعر العربي التقليدي -وفقاً لما يقرره المفهوم السابق- إنما هو فارق لغوي بالدرجة الأولى؛ فالشعر العربي التقليدي يعتمد اللغة العربية الفصحى أداة للتعبير، في حين يعتمد الشعر النبطي

---

[5] مقدمة ابن خلدون: عبد الرحمن بن خلدون، د. ط، مكتبة ومطبعة الحاج عبد السلام بن شقرون، القاهرة، د.ت، ص 526-527.

[6] انظر الشعر النبطي: غسان الحسن، ج1، ص 160-184.

[7] انظر المرجع نفسه، ج2، ص 639 وما بعدها؛ وانظر -كذلك- قول ابن خلدون في الصفحة السابقة.

اللغة العامية المحكية على ألسنة أبناء البادية من العرب، ولذلك سُمّي هذا الـشعر "شعراً بدوياً"[8]. ومهما يكن من قول، فإن اللهجة البدوية التي يُقال بها هذا الـشعر لم تأتِ من فراغ، ولم تصدر من العدم، فهي –وفقاً لأبعد التصورات– صورة من صور تحريف العوام للغة العربية الفصحى، وستوضح الدراسة على نحو مفـصل في الفصل الثاني أن مسألة التحريف هذه أمر فيه نظر، إلا أنّ الأمر الأكثر أهمية من كل ذلك، هو طبيعة النظرة التي امتلكها ابن خلدون لهذه الإشكالية –أي اعتماد مثل هذا النوع من الشعر على لغة العوام– والتي لم تجـد الدراسـة أحـداً مـن الباحثين[9] عُني بها، أو تنبّه إلى عمق أثرها وأهميتها، يقول ابن خلدون[10]: "ولما فسد لسان مضر ولغتهم التي دوّنت مقاييسها وقوانين إعرابها، وفسدت اللغات من بعد، بحسب ما خالطها ومازجها من العجمة، فكانت تحيل العرب بأنفـسهم لغـة خالفت لغة سلفهم من مضر في الإعراب جملة وفي كثير من الموضوعات اللغوية وبناء الكلمات، وكذلك الحضر وأهل الأمصار، نشأت فيهم لغة أخرى خالفت لسان مضر في الإعراب وأكثر الأوضاع والتصاريف ... فلم يُهجر الشعر بفقدانه لغـة واحدة وهي لغة مضر ...".

---

[8] انظر الشعر النبطي: غسان الحسن، ج1، ص 55؛ الشعر النبطي: طلال السعيد، ص 19.

[9] انظر الأدب الشعبي: عبد الله بن خميس، ص 74؛ الشعر النبطي: غسان الحسن، ج1، ص 65؛ الـشعر النبطي، طلال السعيد، ص 54.

[10] مقدمة ابن خلدون، ص 526.

ستتوضح مضامين هذا النص بصورة مفصلة في الفصل الثاني من هذه الدراسة، حيث يدرس الطالب البناء اللغوي لشعر البلاط، إلا أن جل ما تقيم له الدراسة اعتباراً في هذا النص هو تنبّه ابن خلدون إلى أن اللغة التي يُقال بها مثل هذا النوع من الشعر، ليس ضرورياً أن تكون لغة مضر التي بُني علم النحو وعلم الصرف استناداً إليها وانطلاقاً منها، وأن عدم اعتماد الشعر -عامة- على هذه اللغة -المضرية- لا يلغي كونه شعراً، بدليل قوله: "فلم يُهجر الشعر بفقدان لغة واحدة، هي لغة مضر"، والسؤال الأبرز الذي تثيره الدراسة في هذا الصدد: ماذا لو كان هذا الشعر معتمداً على لغة ربيعة (المقصود باللغة هنا: التنوع اللهجي للعربية الفصحى) على سبيل المثال؟ أسيبقى النقاد على موقفهم من هذا الشعر، والذي يقضي سلفاً بطرح هذا الشعر من دائرة البحث العلمي والأكاديمي؟

في الواقع، تبدو الإجابة عن هذه الأسئلة أمر مرهون بتطور الدراسات اللغوية، واهتمام اللغويين بالدرس اللهجي للعربية قديماً وحديثاً، ومهما يكن من قول، فإن الدراسة إذ تقف على نص ابن خلدون البالغ الأهمية، تسجل انطلاقاً منه الملاحظات الآتية:

أ. إن اللهجة مستوى من مستويات اللغة، وأنها إذا شاعت وانتشرت في الاستعمال اليومي تصير لغة، ودليل ذلك قوله: "نشأت فيهم لغة أخرى خالفت لسان مضر".

ب. إنّ اللغة ليست شرطاً في إكساب الشعر صفة الشعرية، وفي هـذا السـياق تُبادر الدراسة إلى استحضار قول الجاحظ: "الشعر ضرب مـن الـصناعة وجنس من التصوير..." [11]. والذي يبدو أنه لم يغب عن ذهن ابن خلـدون حين بنى رأيه في الشعر البدوي؛ فتميّز الكلام بصوره وبدرجـة التخييـل التي يحدثها في نفس المتلقي، ثم بإيقاعاته وأوزانه هي ما يكسب هذا الكلام صفة الشعرية، وما يجعل منه شعراً حقيقياً ذا قيمـة تأثيريـة يُقـام لهـا الاعتبار. وإذا كانت اللغة هي الإشكالية الوحيدة التي ينطلق منها النقاد في إقصاء الشعر البدوي (النبطي) وفي عدم الاعتراف بمشروعيته، فإن عامة النماذج الشعرية التي تنتمي لعصر الحداثة أو عصر ما بعد الحداثة مكتوبة بالعربية الفصحى، وفيها نماذج ومحاولات كثيرة لا تحمـل أدنـى قيمـة تعبيرية أو تصويرية تمكّن الجمهور من التفاعل معه، فلغة هذا الشعر فاقدة لأدنى الوظائف التأثيرية والتفاعلية، وفي نماذج كثيـرة لا تعـدو كونهـا طلاسم لا قبل لجمهرة من علماء النفس بها، فكيف بالمتلقي البسيط؟ ولقـد أبدع خالد الفيصل في تصوير كل هذا والحديث عنه، في قصيدته "زمـان الخُلْف" والتي يقول فيها[12]:

---

[11] البيان والتبيين: عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، د.ط، د.ت، ج1، ص86 .

[12] الديوان الثاني: الأمير خالد الفيصل، ط5، طبع المؤلف، 1991م، ص 85-87.

زِمانَ الخُلْفْ في سرّ القِصيدَه
تِنَازَعْ بهْ قِديمه مَعْ جِدِيدَه
عَرَض في ساحِتَه عالِمْ وِجاهِلْ
يصورّ لهْ خَيالهْ ما يريَده

عُقُبْ ما هي شِعِرْ صارتْ قَضيّه
ولو طالتْ بِهِمْ راحتْ ضَحِيّه
وكلٍ لهْ على المَقصودِ نيّه
قِريبات النَّوايا والبِعِيدَه

تِبَرَّجْ في حوانيتْ الحَدَاثه
وتِجَمّدْ مَعْ نِواظيمْ الغَثَاثَه
كَفَاكُمْ ياهَلَ الغاية عَبَاثَه
سَليلْ مَجدْ وِعْصورِ مَجِيدَه

كِثِير القُولْ مِنْ صَنفٌ الكَلامِ
ولا لهْ مَعْ هَلَ الفِكرة مَقامِ
تَعابيرٍ لهنْ ألفينِ عامِ
بَلادَه مِنْ مِفَاهيمٍ بلِيدَه

وبعضْ القُولْ مَشبوهٍ مُحرّفْ
يبِي لهْ فوقْ مَنْثوره يعَرّفْ
حظيظٍ جاهلْ الرّمزْ المِظرّفْ
رموزٍ مِنْ عَرَفْها ما تِفِيدَه

تشرح هذه الأبيات كل ما تقدمت به الدراسة في هذا الصدد وتلخصه على نحو بديع؛ فالشعر ليس لغة فحسب، بل هو لغة محملة بالفكر، تتجلى فيها روح الشاعر وعاطفته؛ فـ "لا شك أن للشعر أثراً هاماً على حياة الناس، ومن الطبيعي أن يحفل بالفكر ... ومن الضروري أيضاً أن يجسد موقفاً ما إزاء الحياة، وإلا فإنه لا يعدو كونه نصوصاً فارغة من جذوة الروح ورصفاً لأحجار اللغة"[13].

جـ. إن اللغة التي تحدث عنها ابن خلدون (وهي لغة الشعر البدوي) لغة خالفت اللغة المعيارية (وهي اللغة العربية الفصحى كما وصلت إلينا) في قوانين النحو وفي مسائل الإعراب، وفي تصريف الكلمات، وقضايا الاشتقاق وما إلى ذلك، ولكن هذه المخالفة لا تلغي كونها لغة، والأمر الأبرز في هذه المسألة، هو أن تكون هذه المخالفة ثابتة في الإرث اللهجي للقبائل التي أقرّ النحاة بفصاحتها، عندئذٍ لا بد من إعادة توصيف لغة هذا الشعر على نحو جديد، ولا بدّ أيضاً من التأني كثيراً عند وصف لغة هذا الشعر بأنها لغة عاميّة، وأن الأدب المكتوب بها هو أدب عاميّ لا أقل ولا أكثر.

3. إن اللهجة البدوية التي تمثل لغة الشعر النبطي، هي لغة التخاطب اليومي بين عامة الناس في كافة مناطق الخليج العربي، وفي كثير من مناطق شرقي الأردن وجنوب غرب العراق، وعلى الرغم من وجود فوارق ملحوظة في

---

(13) الشعر والتلقي: علي العلاق، دار الشروق، عمان، 1997، ص 9.

لهجة البدو الناطقين بها تبعاً للموقعية الجغرافية التي ينتمون إليها، فإن التسميات العامة لهذه اللهجة تكاد تكون واحدة على اختلاف الناطقين بها، ومهما يكن من أمر، فإن السمة الأكثر بروزاً في هذه اللهجة هي اقترابها من العربية الفصحى، إذا ما قورنت بغيرها من اللهجات، لاسيما الحضرية منها، وقد أرجع كثير من الباحثين ذلك القرب إلى عاملين رئيسين، أولهما: العزلة الجغرافية للمناطق التي تعيش فيها هذه اللهجات، والراجعة في الأصل إلى قسوة البيئة الصحراوية، وثانيهما: ابتعاد هذه المناطق عن مراكز التأثير والتأثر اللغويّ نظراً لانعزالها عن عرب الحواضر، يقول أحمد سوسة: "ويرجّح عدد من الخبراء أن اللغة التي يتكلم بها بدو الجزيرة العربية حالياً هي أقرب جميع اللهجات إلى اللغة العربية الأصلية التي كان يتكلم بها أبناء الجزيرة العربية قبل أن تنفصل لهجاتهم في مستوطناتهم الجديدة، وذلك على أساس أنّ هؤلاء بقوا منعزلين في صحرائهم دون أن يختلطوا بالأقوام العربية في لغاتها وقومياتها"[14].

2- نشأة الشعر النبطي

ما تزال نشأة الشعر البدوي -أو الشعر النبطي كما يعرف حديثاً- مسألة فيها كثير من الأخذ والردّ، إذ لا يوجد بين أيدينا -إلى الآن- دليل قاطع نستطيع

---

[14] حضارة العرب ومراحل تطورها عبر العصور: أحمد سوسة، د.ط، منشورات وزارة الإعلام، السلسلة الإعلامية، رقم 79، الجمهورية العراقية، د.ت، ص 30.

انطلاقاً منه أن نحدد بدقة زمن نشوء الشعر البدوي، وبداية جريانه على ألسنة الشعراء؛ فالمدونات والمظان القديمة التي سبقت عصر ابن خلدون (ت 808هـ) لا تكاد تذكر لنا شيئاً عن الشعر العامي أو البدوي، أو أي شعر خارج عن نطاق الفصحى، وذلك لأسباب عدة، منها اهتمام القدماء بالعربية الفصحى في صورتها المثالية لأنها لغة القرآن الكريم، وبالتالي اهتمامهم بالأدب المدوّن بها شعراً ونثراً، ويضاف إلى ذلك أن الشعر العامي عموماً، والبدوي منه على وجه الخصوص، ظلّ يعتمد في وجوده على الرواية الشفوية، وعلى ما يحفظه عامة الناس ويتناقلونه جيلاً بعد جيل[15]. دونما تدوين أو توثيق له في الكتب، فكان بذلك عرضة للفقد والضياع.

ومهما يكن من أمر، فإن هذا لا يعني عدم وجود شعر عامي في العصور المختلفة للحضارة العربية، ذلك أن الأدب الشعبي ظاهرة تخص الشعوب أينما وجدت، وما دامت العرب -في جاهليتها- كانت تتحدث بلهجات متباينة، فمن غير المعقول أن لا يكون هناك شعر يمثّل هذه اللهجات، قيل على ألسنة عامة الناس من العرب وقتئذٍ، والظاهر أن مثل هذا الشعر كان موجوداً منذ العصر الجاهلي، بيد أنه فقد وعدت عليه عوادي الزمان لأسباب كثيرة أبرزها ازدياد الاهتمام بالشعر الفصيح، وتعاظم حاجة العرب إليه عشية ظهور الإسلام. ولدى مقارنة

---

[15] انظر الشعر النبطي: غسان الحسن، ج1، ص 154-156.

قول ابن فارس: "لغة العرب لم تنته إلينا بكليتها، وإنّ الذي جاءنا عن العرب قليل من كثير، وإن كثيراً من الكلام ذهب بذهاب أهله"[16]، بقول أبي عمرو بن العلاء: "ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلاّ أقله، ولو جاءكم وافراً لجاءكم علم وشعر كثير"[17] -تتأكد الحقيقة القائلة: إن كثيراً من صنوف الأدب، ومستويات العربية لم يصل إلينا منها شيء، ويبدو أن الشعر العامي كان واحداً من هذه المفقودات.

لعل ابن خلدون هو أول من انفرد بذكر الشعر البدوي، وبإيراد نصوص وافية منه، فقد أورد في مقدمته أحد عشر نصاً، بلغ مجوعة الأبيات فيها مائة وتسعين بيتاً[18]، تنتمي جميعاً إلى سيرة بني هلال وتغريبتهم الشهيرة، وهي وفق ما قدّم لها ابن خلدون مقوله على ألسنة بعض شعرائهم وقادتهم، تذكر الدراسة منها على -سبيل الإشارة لا الحصر- ما يلي:

1. قول خالد بن حمزة بن عمر شيخ الكعوب[19]:

يقول بلا جهلٍ فتى الجودْ خالدْ	مقالةْ قوّالٍ وقَالْ صوابْ
مقالة حيرانٍ بِذِهنٍ ولم يكنْ	هريجاً ولا فيما يقولْ ذهابْ

---

[16] الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها: أبو الحسن أحمد بن فارس، مطبعة المؤيد، 1910، ص 34.

[17] طبقات فحول الشعراء: محمد بن سلام الجمحي، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، 1952، ص 13.

[18] انظر مقدمة ابن خلدون، ص 528-535.

[19] المرجع نفسه، ص 531.

2. قول أحد الشعراء راثياً الزناتي خليفة أمير زناته[20]:

تقول فتاة الحيِّ سُعدى وهاظها   لها في ظِعونْ الباكيين عويلْ

أيا سائلٍ عن قبر الزناتي خليفة   خُذ النَّعت مِنّي لا تِكون هبيلْ

أيا لهف نفسي عَ الزناتي خليفة   قد كانْ لاعقاب الجيال سليلْ

3. وقول سلطان بن مظفر بن يحيى[21]:

يقولْ وفي نُوح الدُّجى بعد ذَهْبَه   حرامٍ على أجفانْ عيني مَنامُهَا

أيا مَن لِقلبْ حالفَ الوجدْ والأسى   وروحاً هيامى طالْ ما في سَقَامُها

حجازيةٍ بدويةٍ عربيةٍ   عداويةٍ وَلْها بعيداً مَرامُها

إن انفراد ابن خلدون بذكر هذه الأشعار وغيرها، ثم تعلّق جميع هذه الأشعار بسيرة بني هلال[22] وبتغريبتهم[23] هي ما أوقف الباحثين في العصر

[20] مقدمة ابن خلدون، ص 528.

[21] المرجع نفسه، ص 529.

[22] هم بنو هلال بن عامر بن صعصعة بن معاوية بن بكر بن هوازن بن منصور، وأصلهم من مُضر. انظر تاريخ ابن خلدون: عبد الرحمن بن خلدون، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني، بيروت، 1966، مج2، ص 643.

[23] تُعد تغريبة بني هلال من سير القصص الشعبي العربي التي رويت شعراً ونثراً، وقد ذاعت هذه السيرة وانتشرت في كافة أرجاء العالم العربي على نحو واضح؛ فهي وفق ما تصوّره القصص واحدة من ملاحم الفروسية المعروفة في القرون الوسطى، تتحدث عن هجرة قبائل عربية من اليمن إلى نجد، ثم إلى المغرب العربي عن طريق مصر، وقد غلبت القبيلة الهلالية على سائر القبائل القيسية فيها لأن الرياسة والزعامة كانت فيهم. أما محور هذه القصة فهو الصراع الذي اشتعل أواره بين بني هلال وبين الزناتي خليفة في تونس، انظر تاريخ ابن خلدون، مج 6، ص 38-41؛ وانظر -كذلك- الموسوعة العربية الميسرة: محمد غربال، دار الشعب، القاهرة، 1965، ص 1049 وما بعدها.

الحديث موقفاً فيه شيء من الاضطراب في تحديد زمن النشأة وظروفها، وفيمن كانت على وجه التحديد. فمن ركّز النظر منهم في أن ابن خلدون هو أوّل مَن ذكر الشعر البدوي، ساقه ذلك إلى تحديد زمن نشأة هذا الشعر بالقرن الثامن الهجري، وهو القرن الذي عاش فيه ابن خلدون (732-808هـ)، ولذلك ذهب شوقي ضيف إلى أن هذا الشعر "أخذ يشيع في الجزيرة العربية منذ القرن الثامن"[24].

أمّا من ركّز النظر من الباحثين في أن النصوص التي أوردها ابن خلدون تتعلق بسيرة بني هلال وتغريبتهم، ساقه ذلك إلى القول بأن أول ظهور للشعر النبطي إنما كان في بني هلال[25] وعلى ألسنة شعرائها وأبطالها. فلما كانت قصة بني هلال قد حدثت -على الأرجح- في القرن الخامس الهجري استنتج غسان الحسن أن القرن الخامس مثّل أول ظهور فعليّ للشعر البدوي[26].

ومهما يكن من قول فإن الدراسة تخالف "الحسن" في اعتقاده بأن بني هلال هم أوّل من قال الشعر البدوي، لأن النصوص التي أوردها ابن خلدون تشي بدربة واضحة، وتعكس اكتمالاً ونضجاً فنياً فيما يتعلق بهذا الشعر وطرائق التعبير فيه، ولذلك لا بد -منطقياً- من وجود مرحلة مبكرة سبقت هذه المرحلة، مرحلة تمثّل بداية غزو العامية للفصحى وجريانها على ألسنة العوام، يقول عبد الله بن خميس:

---

[24] تاريخ الأدب العربي-5-عصر الدول والإمارات: شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، 1980، ص 91.

[25] انظر الأدب الشعبي في جزيرة العرب: عبد الله بن خميس، ص 76-77.

[26] انظر الشعر النبطي: غسان الحسن، ج1، ص 64.

"هذا ما أُرجحه لأننا لا نشك في أن هذا الشعر لم يأتِ دفعة واحدة، ولا أنّ اللغة أخذت بالتأثر تدريجياً حتى ارتضت هذه العامية السائدة، بدليل أنه يوجد في شعر بني هلال ما يشابه الشعر النبطي الموجود بين أيدينا الآن، ولا نكاد نفرّق بينهما"[27]. وعلى ذلك، قد يكون الهلاليون هم أول مَنْ نقل هذا الشعر من بيئته الأم –وهي جزيرة العرب– إلى المغرب العربي، ولكن يبقى تحديد أول قائل لهذا الشعر مسألة وعرة تكتنفها صعوبات جمّة.

وإذا كانت الدراسة قد خالفت "الحسن" في هذه الناحية، فهي توافقه في ناحية أخرى، تتعلق بالزمن الذي نشأ فيه الشعر البدوي "النبطي" وهو القرن الخامس الهجري تقريباً، فما تراه الدراسة هو أن شوقي ضيف قد جانب الصواب في اعتقاده بأن هذا الشعر قد نشأ في القرن الثامن الهجري، ذلك أن جميع النصوص التي أوردها ابن خلدون في مقدمته، تعود تاريخياً إلى القرن الخامس الهجري وفقاً لما أثبته "الحسن"[28] بالأدلة العلمية.

وعلى أية حال، فإن الدراسة لم تذهب هذا المذهب في تحديد زمن نشأة هذا الشعر معتمدة على تاريخ سيرة بني هلال وتغريبتهم، كما فعل "الحسن" في دراسته، بل لقد اعتمدت بشكل رئيس على الواقع اللغوي لهذا الشعر، فقد تقدم القول بأن الشعر النبطي ظهر في البادية على ألسنة البدو في شبه الجزيرة

---

(27) الأدب الشعبي في جزيرة العرب: عبد الله بن خميس، ص 77.

(28) انظر الشعر النبطي: غسان الحسن، ج1، ص 79-90.

العربية، وبعض مناطق بلاد الشام، كما تقدّم القول بأن لغة هذا الشعر -وفقاً لما قرره ابن خلدون- عربية لا تلتزم بقواعد النحو والإعراب، أي أنها وفق تعبير النحاة القدامى "عربية تفشى اللحن فيها". ولذلك ترى الدراسة أن تحديد زمن نشأة هذا الشعر مقترن بتحديد الزمن الذي بدأ فيه اللحن يظهر بوضوح على ألسنة الأعراب البدو؛ إذ ليس للعرب إلا أن تقول الشعر مهما كانت اللغة التي ينطقون بها، فإن كانت فصيحة خرج شعرهم فصيحاً، وإن كانت ملحونة كان شعرهم ملحوناً.

إزاء ما تقدّم، يكون زمن نشأة الشعر الملحون -وفق عُرف النحاة- وهو الشعر البدوي أو النبطي -وفق ما هو سائد- هو ذاته الزمن الذي بدأ اللحنُ فيه يظهر على ألسنة الأعراب البدو، وهو وفق ما تقرره كتب النحو نهاية القرن الرابع الهجري، والذي مثّل نهاية الاحتجاج بكلامهم من قبل النحاة، ونهاية الأخذ عنهم باعتبارهم الناطقين للعربية الفصحى في صورتها المثالية الصافية من شوائب الاختلاط بالأمم الأخرى، وفي ذلك يقول ابن جني: "وكذلك لو فشا في أهل الوبر ما شاع في لغة أهل المدر من اضطراب الألسنة وخبالها، وانتقاص مادة الفصاحة وانتشارها، لوجب رفض لغتها، وترك تلقي ما يرد عنها، وعلى ذلك العمل في وقتنا هذا"[29].

---

[29] الخصائص: أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب، القاهرة، 1952م، ج2، ص5.

و إذا علمنا أن ابن جنّي متوفى سنة (394هـ) اتّضح أن نهايات القـرن الرابـع، وبدايات القرن الخامس مثّلت بدايات تسرب اللحن إلى الأعراب في بواديهم.

ومما يقوي احتمالية أن يكون الشعر النبطي قد نشأ في هذه الفترة الزمنيـة (أي نهايات القرن الرابع وبداية القرن الخامس)، أننـا نجـد بعـض النـصوص الشعرية التي تحمل إرهاصات واضحة في الدلالة على بدء تسرب العاميـة إلـى الشعر، ومن ذلك ما أورده الباخرزي (ت 467هـ) في كتابه "دمية القصر"[30] من نصوص شعرية، كقول علي بن الأزهر -وهو شاعر من اليمامية:

أيا بأبي الغَـوْرانِ طَنّبـتِ فيهمـا وأرضٍ من الغَورينِ كُنتِ وَطِيـتِ

ومـاءٌ حَللَتِيـه وإنْ كـان آسِـناً وروضٍ رَعيتِ العُشبَ فيه رُعيـتِ

فقالت: ولِمْ أمسيتَ تَطْـوِي بِلادَنـا فَقُلـتُ: أمرتِينـي غـداةُ نُهيـتِ

فالمتأمل في هذه الأبيات يجدها مشتملة على بعض العبـارات أو التعـابير العاميّة هي: "أيا بأبي"، "وطيتِ"، "حللتيه"، "أمرتيني"، ولعـل وجـود مثـل هـذه العبارات في كتاب الباخرزي مع حرصه الشديد على العربية الفصحى، يشي بأن الفترة الزمنية التي عاصرها مثلت -نسبياً- بداية لاستعمال اللغة المحكيـة علـى

(30) دمية القصر وعصرة أهل العصر: أبو الحسن علي بن الحسن الباخرزي، تحقيق عبد الفتاح محمد الحلو، دار الفكر العربي، د. ت، ج1، ص 58.

ألسنة العوام في لغة التعبير الأدبي، لاسيما الشعرية منها، وإنْ كان ذلك على نحو ضيّق اقتصر على بعض المقولات أو العبارات أو الألفاظ، والظاهر أن استعمال العامية في الشعر قد بدأ على هذا النحو، ثم أخذ بالتطور تدريجياً إلى أنْ وصل إلى ما هو عليه في الوقت الراهن، وفي ذلك يقول علي عبد الله خليفة: "ويبدو أن اللحن والاشتقاق، والصيغ المخالفة لقواعد الفصحى، استمرت في التسرب والسريان على ألسنة البدو، ودخلت أشعارهم منذ القرن الخامس الهجري حتى وصلت إلى ما هي عليه في عهد ابن خلدون (732-808 هـ) الذي يعتبر أقدم من دوّن نصوصاً من الشعر العامي"[31].

3- تسمية الشعر النبطي

اختلت آراء الدارسين والباحثين في ميدان الشعر النبطي، في تعليل وتفسير سبب تسميته بهذا المسمّى، وقد ذهبوا في تفسيراتهم لأصل التسمية مذاهب شتى، بسبب اختلاف المنطلقات التي انطلقوا منها في التفسير وتباينها، وقد حصرت الدراسة -عقب استقرائها لآراء الباحثين- هذه المنطلقات في منطلقين اثنين هما:

---

(31) ديوان ابن فرحان: حسن بن فرحان النعيمي، تحقيق وشرح علي عبد الله خليفة، ط1، منشورات وزارة الإعلام، إدارة الثقافة والفنون، قطر، 1980، ص 8.

1. المنطق الأول: اعتماد المعنى المعجمي للجذر "نبط"

جاء في اللسان تحت مادة "نبط": "نبط الماء: نَبَعَ، والاستنباط: الاستخراج، واستنبطه، واستنبط منه علماً وخبراً، ومالاً: استخرجه"[32].

يشير المعنى المعجمي للجذر "نبط" إلى معنى الاستخراج، وعلى هذا يكون الشعر "النبطي" هو الشعر المستنبط (اسم مفعول)، وقد اعتمد طلال السعيد على هذا المنطلق في تعليله تسمية هذا الشعر بالنبطيّ، وفي ذلك يقول: "إنّ الشعر النبطي سمّي بهذا الاسم لأنه استُنبط بمعنى استُحدث ... ومصدرها [أي كلمة نبطيّ] "نَبَطَ" بفتح النون والباء، وتعني نَبَعَ، والاستنباط: الاستخراج، ولكن هذا المُستنبط من أين استُنبط؟ بالتأكيد من الشعر العربي الفصيح، ومن هنا كان الشعر النبطي المستنبط من الشعر العربي والذي يختلف عنه فقط، بعدم تمسك الشعر النبطي بالقواعد النحوية"[33].

وبعد، فإن الدراسة إذا تأمّلت قول السعيد وأمعنت النظر في منطلقاته ونتائجه، أمكن لها أن تسجّل الملاحظات التالية:

أولاً: لقد خرج السعيد بنتيجة لم يخبرنا كيف توصّل إليها، وما الذي دفعه إلى تبنيها، فكيف له إذن، أن يقرر -بهذه السهولة- أن الشعر النبطي سمّي كذلك

---

[32] لسان العرب: جمال الدين محمد بن منظور، د.ط، دار بيروت للنشر والتوزيع، لبنان، د.ت، مادة (نَبَطَ)؛ وانظر كذلك مختار الصحاح: محمد بن أبي بكر الرازي، د. ط، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، 1950، مادة (نَبَطَ).

[33] الشعر النبطي: طلال السعيد، ص 18-19.

لأنه مستنبط من الفصحى، دون الاتكاء على أدلة علمية وبراهين مقنعة تسوّغ له إقرار مثل هذا الأمر الخطير! في الواقع، إن ذكر النتيجة على هذا النحو دون ذكر المسببات التي أفضت إليها ليُعدّ -ولا شك- دليلاً علمياً يمكن الاعتماد عليه في الانتقاص من مصداقية النتيجة، وفي إثبات ضعفها.

ثانياً: إنّ اعتماد السعيد على المعنى المعجمي لجذر الكلمة يقضي - ضرورة- بمعرفة العوام لهذا المعنى، كما ورد في لسان العرب أو مختار الصحاح، كي ينطلقوا منه في تسمية هذا الشعر بهذا المسمّى "نبطي"، وهذا ما هو مستعبد كل الاستبعاد لأن استخدام المعجم من أجل توليد الاصطلاحات والمسمّيات مسألة لا يُعنى بها سوى أهل العلم من أصحاب الاختصاص، وهي مسألة ما زالت إلى اليوم من المسائل الموغلة في الدقة والتعقيد، مما يؤكد أن عامة الناس لا قبل لهم بأمر كهذا.

ثالثاً: إنّ اعتماد السعيد على الجانب اللغوي في تفسير سبب تسمية هذا الشعر بـ "النبطي" يُلزمه الالتفات إلى ياء النسب التي لحقت بالكلمة، وياء النسب هذه، لا تلحق إلا بالأسماء فقط، والناظر في النص الذي ساقه السعيد، أو حتى نص ابن منظور في اللسان، يجد أن "نَبَطَ"، و"استنبط" أفعال، والأفعال لا يُنسب إليها مطلقاً، وعلى ذلك، لو كان المعنى المعجمي هو الأساس -حقاً- في ظهور هذه التسمية، لكان -ومن باب أولى- تسمية هذا الشعر بـ "الشعر

المُستنبَط"، فهذه التسمية موافقة للقياس، وأكثر دلالة على معنى الاستنباط من كلمة "نَبَطي" إلا أنّ هذا لم يحدث على الإطلاق.

2. المنطق الثاني: اعتماد المعنى الصرفي المتحقق من ياء النسب

اعتمد الباحثون في هذا المنطلق على كلمة "نبطي"، باعتبارها وحدة لغوية واحدة، وابتدأوا انطلاقاً منها في تفسير سبب تسمية هذا الشعر بهذا المسمّى، فقد نظروا إلى المفردة من زاوية نظر "صرفية" على اعتبار أنها مكونة من اسم منسوب إليه "نبط" لحقت به ياء النسب، وعلى الرغم من اتفاقهم – ضمناً– على أن تفسير سبب التسمية لا يمكن أن يكون إلا انطلاقاً من الاسم المنسوب إليه، فقد اختلفوا في تحديد نسبة هذا الاسم، وانقسموا بذلك إلى فريقين، هما:

أ. **الفريق الأول**

يرى هذا الفريق من الباحثين أن الاسم المنسوب إليه في كلمة "نبطي" هو "الأنباط"، وعلى ذلك تكون النسبة قد تحققت وفقاً للقاعدة الصرفية[34] الخاصة بالنسب إلى جمع التكسير (أنباط–نبطيّ)، ويكون هذا الشعر منسوباً إلى الأنباط مستقياً تسميته منهم.

---

[34] انظر لسان العرب: ابن منظور، مادة "نبط".

يمثل الأنباط الهجرة الرابعة للساميين العرب من الجزيـرة العربيـة، فقـد غادروا الجزيرة في حدود القرن الرابع قبل الميلاد، واستقروا في منطقة الهـلال الخصيب حيث أقاموا مملكة عُرفت باسمهم "مملكة الأنبـاط"[35]. والأنبـاط أمـة عربية النسب عُرفت بلادهم في العصر القديم "بالبلاد العربية الصخرية ... وقـد حاربهم الروم سنة 312م، ثم تغلب عليهم بالبطالسة وقهروهم، فتباعدوا عن حدود مصر ونزلوا حوارن ... ثم صار الأنباط حلفاً للرومانيين في القرن الأول للميلاد، وامتدت شوكتهم في أثناء ذلك إلى جزيرة العـرب ممـا يلـي سـواحل البحـر الأحمر..."[36].

ولدى النظر في تدرّج حياة الأنباط نجدهم في القرن الرابع قبـل المـيلاد "قوماً رُحَّلاً يعيشون في الخيام ويتكلمون العربية، ولا يهتمون بالزراعـة، وفـي القرن الثالث تركوا حياة الرعي إلى حياة الاستقرار، وعملوا بالزراعة والتجـارة، وفي أواخر القرن الثاني تحوّلوا إلى مجتمع منظّم"[37].

اختلف المؤرخون في تحديد اللغة التي تكلهما الأنباط، فذهب بعضهم إلـى القول بأن لغة الأنباط كانت في بدايتها عربية من حيث النطق والاستعمال، إلا أنها

---

[35] انظر العرب في العصور القديمة: لطفي عبد الوهاب يحيى، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، 1978م، ص 58-60.

[36] تاريخ التمدن الإسلامي: جرجي زيدان، د.ط، دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت، ج5، ص 526-527.

[37] الموسوعة العربية الميسرة: محمد غربال، ص 231.

تستخدم الحروف والرموز الآرامية في الكتابة[38]، في حين ذهب "نولدكه" إلى أن لغة الأنباط التي كانت عربية في كل شيء، إلا أنّها تحوّلت إلى الآرامية مع مرور الزمن[39]، ويبدو أن "نولدكه" قد أقام رأيه على بعض الروايات التاريخية التي تؤكد أن لغة الأنباط كانت الآرامية عند وصول المد الإسلامي إليهم[40]. ومهما يكن من قول، لا يعدم الناظر رأياً آخر للمؤرخين يذهب إلى القول بأن لغة الأنباط عند دخول الإسلام بلادهم كانت لغة عربية تختلف عن العربية العدنانية التي عُرفت في شمال ووسط الجزيرة العربية عشية ظهور الإسلام[41].

إنّ ما قصدت إليه الدراسة من هذا العرض الموجز عن تاريخ الأنباط، وآراء المؤرخين في اللغة التي تكلموا بها وقتئذٍ، هو محاولة إيجاد أيّ علاقة تاريخية، أو حقيقة علمية يمكن لها أن تُسهم في تفسير سبب الربط – عند بعض الباحثين– بين الشعر النبطي والأنباط العرب؛ لأن أغلب ما قدمه الباحثون لا يمكن استخلاص دليل علمي واحد يُقنع باعتماد توجههم، ولكي يبدو الأمر أكثر وضوحاً نسوق الدراسة بعض آراء الدارسين التي نسبت الشعر النبطي للأنباط.

---

(38) الموسوعة العربية الميسرة: محمد غربال، ص 231.

(39) انظر اللغات السامية– تخطيط عام: تيودور نولدكه، ترجمة رمضان عبد التواب، دار النهضة العربية، القاهرة، 1963م، ص 53-54.

(40) انظر تاريخ التمدن الإسلامي: جرجي زيدان، ج5، ص 527.

(41) انظر الحارث ملك الأنباط: إميل حبشي الأشقر، ط3، دار الأندلس، بيروت، 1983، ص 27.

1. قّدم جواد علي في كتابة "المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام" رأياً نسب فيه الشعر النبطي للأنباط، فقد أورد في معرض حديثه عن الأنباط وتاريخهم، قوله: "و يقال الآن في نجد للشعر العاميّ "الشعر النبطي"... وعلى كلٍ فإنّ لهذه التسمية علاقة باسم هذا الشعب العربي القديم الذي نتحدث عنه"[42].

2. ذهب صادق بخيت في كتابه "الأنباط والشعر النبطي" إلى أن الشعر النبطي منسوب حتماً للأنباط، فقد أقام كامل كتابه على هذه الفكرة، معتمداً في ذلك على بعض الأدلة التي ستناقشها الدراسة بعد قليل، يقول البخيت: "والمعروف أن الأنباط كانوا بدواً خرجوا من منطقة مكة وضواحيها شمالاً... إذن فلغة الأنباط عربية لكنها لم تكن فصيحة بل كانت عاميّة. وإنّ مِن الثابت أن الشعر العربي الجاهلي أقدم ما وصلنا من لغة عربية فصيحة قبل الإسلام بقرن ونصف أو أكثر قليلاً... فالشعر النبطي (العاميّ) هو عاميّ بالسليقة، وهو أقدم من الفصحى، وهو الذي توارثه العرب من الأنباط، وتناقلوه باستمرار حتى أيامنا هذه... كما أنّ الأنباط أنفسهم قد انتهوا كدولة لا كشعب، قبل أن تظهر أو تستقر الفصحى بكثير من الزمن،

[42] المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام: جواد علي، ط2، دار العلم للملايين- بيروت، ومكتبة النهضة- بغداد، 1976م، ج3، ص 13.

وقبل أن يتمكنوا هو من معاصرتها ومعايشتها، لهذا لم يصلنا منهم إلاّ الشعر العامي"[43].

أورد غسان الحسن في كتابه "الشعر النبطي" هذا النص كما هو، ثم قام بمناقشته مناقشة علمية مستفيضة واضعاً من التساؤلات والاعتراضات ما يكفي لإثبات عدم علمية، أو مصداقية النتيجة التي توصل إليها البخيت[44]، وعلى الرغم من ذلك، فإن الدراسة إذ تتأمل قول البخيت، وتقابله بقول جواد علي فإنها تسجل عليهما معاً الملاحظتين الآتيتين:

1. لم يقدم لنا جواد علي أو صادق بخيت أي دليل علمي يشي بوجود علاقة تاريخية بين الأنباط والشعر النبطي، وما هو واضح من النصيّن اللذين ساقهما جواد علي وصادق بخيت أنهما يدوران في الفلك اللغوي لمفردة "نبطي"، ويقدمان الآراء استناداً إليها واستهداءً بها، فما دام هذا الشعر يسمى بـ "نبطيّ" إذن فهو مرتبط بالاسم المنسوب إليه (أنباط) وفق ما تقرره القاعدة الصرفية، حتى وإنْ لم يكن هنالك أي دليل تاريخي يدعم هذا التوجّه أو يثبت صحته.

---

(43) الأنباط والشعر النبطي في مدخل تاريخي موجز: صادق محمد بخيت، د.ط، مطابع الهدف، الكويت، د.ت، ص 29.

(44) انظر الشعر النبطي: غسان الحسن، ج1، ص 109.

2. لقد بنى صادق بخيت رأيه على جملة من الافتراضات التي لم يثبتها العلم حتى يومنا هذا، منها أن لغة الأنباط لم تكن عربية فصحى، بل كانت عاميّة. تُرى كيف عرف ذلك؟ وماذا قصد بكلمة "عامية"؟ ثم هل كانت اللغة في القرن الرابع قبل الميلاد قد تمايزت في جزيرة العرب إلى فصحى وعامية أصلاً! والغريب المحيِّر أن البخيت مع إقراره ضمناً بوجود الفصحى جنباً إلى جنب مع اللهجة العامية التي تحدثها الأنباط – وفق زعمه- عاد بعد ذلك بعدة سطور،ونفى ما قاله على الإطلاق؛ فقدّم رأياً آخر ينقض سابقه، بل ويتعارض معه، وهو قوله: "كما أنّ الأنباط أنفسهم قد انتهوا كدولة لا كشعب، قبل أن تظهر وتستقر الفصحى بكثير من الزمن، وقبل أن يتمكنوا من معاصرتها ومعايشتها". والحق إن في هذه المغالطات العلمية والآراء المبنية جزافاً دونما برهان أو دليل، ما يدفع بالدراسة إلى اعتبار نص صادق بخيت خارجاً عن أدنى مصداقية علمية تستدعي المناقشة المستفيضة؛ لذا ستكتفي الدراسة بما سجّلته آنفاً من ملاحظات.

ب. الفريق الثاني

إذا كان الفريق الأول من الباحثين يرى أن الاسم المنسوب إليه في "نبطي" هو الأنباط، فإن مَن يمثل الفريق الثاني من الباحثين قد ذهب في رأيه مذهباً آخر،

فاعتبر أن الاسم المنسوب إليه في "نبطيّ" إنما هو "النَبَط" وعلى ذلك يكون هذا الشعر مستقياً تسميته منهم. والنِبْط قومٌ ليسوا من العرب نزلوا بالبطائح أو السواد بين العراقين، وقد سُمّوا بذلك لاستنباطهم ما يخرج من الأرض[45].

وعلى الرغم من اتفاق المؤرخين على أن النبط ليسوا عرباً، فقد اختلفوا في تحديد نسبتهم، وفي تعيين هويتهم على نحو دقيق، فقد ذهب المسعودي إلى أن "النبط من ولد نبيط ياسور بن سام بن نوح.. ففارس ونبيط إخوان، وهما ابنا ياسور، ومنهم مَن زعم أنه من ولد يوسف بن يعقوب بن إسحق من إبراهيم الخليل صلوات الله عليهم"[46]. أما ابن الأثير فقد رأى أن "النبط من ولد نبيط بين ماش بن إرم بن سام"[47]، وقد قدّم ابن خلدون في تاريخه تحديداً لنسبة النبط أكثر دقة من سابقيه، وفي ذلك يقول: "وأما وجود السحر في أهل بابل، وهم الكلدانيون من النبط والسريانيين فكثير"[48]، وما يُفهم من هذا القول أنّ النبط هم الكلدانيون أو السريان الذين سكنوا سواد العراق، وقد أيد هذا الرأي ثابت الراوي في كتابه "العراق في العصر الأموي" وفي ذلك يقول: "أطلق العرب المسلمون على سكان السواد اسم النبط، وهم بقايا سكان العراق القدماء من الكلدان والسريان، وكان يطلق عليهم

---

(45) انظر لسان العرب: مادة "نبط"؛ الصحاح: المادة نفسها.

(46) مروج الذهب ومعادن الجوهر: أبو الحسن علي بن الحسين المسعودي، ط3، تدقيق وضبط يوسف داغر، دار الأندلس، بيروت، 1978، ج1، ص 260

(47) الكامل في التاريخ: ابن الأثير عز الدين أبو الحسن علي بن أبي الكرم، د.ط، دار صادر، ودار بيروت، بيرت، 1965م، ج1، ص 79.

(48) تاريخ ابن خلدون: عبد الرحمن بن خلدون، مج1، ص 927.

قبل الفتح الإسلامي اللآراميين"[49]. وإلى مثل هذا الرأي ذهب جواد علي، إذ يقول: "إنّ النبط الذي قصدهم الإخباريون هم بقايا الشعوب القديمة خاصة النازلين في البطائح منهم، ومنهم ترسبات الآراميين في العراق والشام، وذلك قبيل الإسلام وفي الإسلام"[50].

إنّ ما يهم الدراسة من كل هذا العرض لأصل النبط ونسبتهم، أن جميع المصادر التاريخية تُجمع- مع تباين الآراء فيها- على أن:

1. النبط ليسوا عرباً، فهم إمّا كلدانيون أو سريانيون أو آراميون.
2. مساكن النبط كانت ممتدة في سواد العراق وأجزاء من الشام عند دخول الإسلام إلى هذه المناطق.
3. لغة النبط لم تكن العربية ولا إحدى لهجاتها، بل كانت لغتهم- على الأغلب- هي السريانية[51].

بناء على ما تقدم، يكون الشعر النبطي منسوباً لطائفة كبيرة من سكان العراق غير العرب قبل دخول الإسلام إلى تلك المناطق، والناظر في المجتمع الإسلامي الذي نشأ في العراق عقب الفتح الإسلامي، يجده أنموذجاً حيّاً لاختلاط

---

(49) العراق في العصر الأموي من الناحية السياسية والإدارية والاجتماعية: ثابت الراوي، ط2، مطابع النعمان، النجف- العراق، 1970م، ص 104.

(50) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام: جواد علي، ج3، ص 13.

(51) انظر تاريخ التمدن الإسلامي: جرجي زيدان، ج3، ص 177؛ وانظر الفهرست: ابن النديم، دار المعرفة، بيروت، 1978، ص 18.

الأجناس وتفاعلها، وبالطبع كان النبط- بوصفهم السكان الأصليين للمنطقة- جزءً لا يتجزأ من تركيبه المجتمع آنذاك، والظاهر أن العرب قد نظروا إليهم نظرة دونية واعتبروهم قوماً وضيعين، وألصقوا بهم وافراً من الصفات الرذيلة، يقول المقدسي: "وأما البطائح فنبط لا لسان ولا عقل"[52]، ويقول ابن الأثير: "فإذا الخِبُّ من قبل النبط"[53]، ويقول القزويني: "ولهذا ترى السعاية والنميمة والفجور في النبط كثيراً"[54].

غير أنّ أبرز ما يُلحظ في كتب القدماء، ويتكرر على نحو كثير جداً، هو تنذّر العرب بلغة النبط. لقد كانت السريانية لغة النبط، ثم وجدوا أنفسهم جزءً لا يتجزأ من مجتمع يتحدث العربية فقط (سواء أكانت الفصحى أو أي من لهجاتها)، ولا يقيم وزناً لغيرها، فقد كانت العربية لغة الدين والدولة، وبفضل اقترانها بالقرآن اكتسبت هالة من القدسية والتعظيم، ولذلك اضطرت جميع الأقوام الأخرى التي سكنت العراق إلى تكلم لغة الفاتحين الجدد، كي يتمكنوا من التواصل مع المجتمع الناشئ، وتسيير أمورهم الحياتية من خلاله.

إن متعلم اللغة الثانية يفكر أساساً مستخدما لغته الأم (وهي السريانية بالنسبة للنبط)، بل ويسعى إلى نطق أصوات اللغة الجديدة بناء على ما اعتاد نطقه في

---

(52) أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم: البيشاري المقدسي، ط2، مطبعة بريل، ليدن، 1909م، ص 128

(53) الكامل في التاريخ: ابن الأثير، ج3، ص 17.

(54) آثار البلاد وأخبار العباد: زكريا بن محمد القزويني، د.ط، دار بيروت، بيروت، 1979، ص 420.

لغته، وبما يتلاءم وتركيب الجهاز النطقي لديه، ويبدو أن هذا ما حدث مع النبط تحديداً، فقد تكلموا اللغة العربية (وهي اللغة الثانية بالنسبة لهم) بلكنة سريانية (وهي اللغة الأولى بالنسبة لهم)، واستخدموا إمكاناتهم النطقية الخاصة باللغة السريانية في نطق جميع أصوات العربية، مع العلم أن العربية تشتمل على أصوات كثيرة غير موجودة في السريانية ولم تكن معروفة لدى السريان، ولذلك ظهر نطقهم للأصوات وتكلمهم للعربية على نحو مضحك أصبح مع الزمن مدعاة للتندُّر من قِبل العرب، يقول جواد علي: "وكانوا يتكلمون بلهجات عربية، ولكن برطانة أعجمية، وبلكنة غريبة ظاهرة"[55]. وكي يبدو الأمر أكثر وضوحاً تسوق الدراسة بعض النصوص التي أوردها الجاحظ عن النبط ولغتهم.

1. يقول الجاحظ: "كما أنّ النبطيّ القُحّ يجعل الزاي سينا، فإذا أراد أن يقول زورق، قال: سورق، ويجعل العين همزة، فإذا أراد أن يقول: مشمعل، قال: مشمئل[56].

2. ويقول: "وقد يتكلم المغلاق الذي نشأ في سواد الكوفة بالعربية المعروفة، ويكون لفظة متخيّراً فاخراً، ومعناه شريفاً كريماً، ويعلم- مع ذلك- السامع لكلامه ومخارج حروفه أنه نبطي"[57].

---

(55) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام: جواد علي، ج3، ص13.

(56) البيان والتبيين: الجاحظ، ج1، ص 52.

(57) المرجع نفسه، ج1، ص 51.

3. ويقول: "كان زياد النبطيّ أخو حسّان النبطي شديد اللكنة، وكـان نحويـاً، قال: وكان بخيلاً، ودعا غلامه ثلاثاً فلما أجابه قال: فمن لدن دأوتكَ إلى أنْ قلت لبّى ما كنت تصنأ؟ يريد: فمن لدن دعوتك إلى أنْ أجبتني مـا كنـت تصنع"[58].

يتضح من جميع هذه النصوص التي أوردها الجاحظ عن لغـة النـبط، أنّ النظام الصوتي للسريانية، وطبيعة نطق الأصوات فيها ظلّ مـؤثراً علـى النـبط عندما بدأوا يتكلمون العربية، ويبدو أن هذه المزية هي أهم مـا سـجله القـدماء وتوارثوه عن طريقة نطق النبط وحديثهم بالعربية. فهم يتكلمـون العربيـة إلاّ أن طبيعة نطقهم فرضت عليهم استبدال أصوات مكان أصوات أخرى، كنطق الـزاي سيناً والعين همزة، وما إلى ذلك.

وتحدس الدراسة بأن الشعر البدوي قد سُمّي نبطياً أو وُصف بأنـه نبطـيّ لتشابه لغته مع لغة النبط من حيـث الخـصائص الـصوتية ونـوع الأصـوات المستخدمة، فكما أنّ النبط يضعون بعض الأصوات مكان أصوات أخـرى، فـإن لهجة البدو المبدعين لهذا الشعر تفعل الشيء ذاته، وهو ما سيأتي بيانه مفصلاً في الفصل الثاني من هذه الدراسة، تحت مسمى "التنوّع الألفوني"؛ فهم ينطقون القاف

(58) المرجع نفسه، ج2، ص 168.

جيماً مصرية، والكاف جيماً مهموسة، والضاد ظاءً، وفي بعض المواطن ينطقون الجيم ياءً.

بناء على ما تقدم، ترى الدراسة أن هذا الشعر سمّي نبطيّاً أو وُصف بأنه "شعر نبطيّ" نسبة إلى النبط، ويبدو أن هذه التسمية أو هذا الوصف قد أُطلق من قبل سكان الحاضرة على هذا الشعر عندما رأوا أن لهجة الإنسان النبطي ولهجة الشاعر البدوي كلتاهما لا تلتزمان بنطق جميع أصوات العربية نطقاً سليماً كما هو مفترض في الأصل المعياري الفصيح للعربية.

والدراسة إذ تشترك مع غسان الحسن في هذه النتيجة، وهي أن الشعر النبطي منسوب إلى النبط، فإنها تخالفه في تفسير سبب النسبة، فقد ذهب الحسن إلى أن النبطي هنا بمعنى الأعجمي، أي: غير الفصيح، وفي ذلك يقول: "أما النسبة إلى النبط فتعليلها أن كلمة "النبطّي" هنا تساوي "الأعجمي" التي كان العرب ولا زالوا يستخدمونها بمعنى غير الفصيح"[59]. والحق إنّ تعليل الحسن لسبب التسمية صحيح لو كان جميع العرب في حواضر العراق يتكلمون الفصحى أصلاً، بيد أنّ الواقع يشير إلى عكس ذلك تماماً؛ لقد كانت اللهجة العامية هي السائدة في الحواضر والمستخدمة من قبل العرب وغيرهم، وعلى ذلك يستوي العربي والنبطيّ والفارسي في أنهم جميعاً ناطقون بغير الفصحى، ولا تقتصر هذه الصفة

(59) الشعر النبطي: غسان الحسن، ج1، ص 121.

على النبط وحدهم. فلما كان ذلك كذلك، ترى الدراسة أن غسان الحسن قد أصاب في تحديد نسبة هذا الشعر لمن تكون، هذا من جهة، ولكنه قد جانب الصواب، من جهة أخرى، في تعليله وتفسيره لسببها.

ثانيا: الشعر النبطي وبلاط الملوك في العصر الحديث

يُعد الشعر النبطي واحداً من أبرز معالم الحياة الأدبية والفكرية في شبه الجزيرة العربية منذ زمن طويل وحتى أيامنا هذه، إذ يبرز في هذا الشعر إبداع الإنسان الخليجي وقدرته الفطرية على خلق وابتكار وسيلة أدبية جسّد من خلالها عمق ارتباطه بالأرض، وتجذّر أصوله فيها، كما استطاع من خلالها -أيضاً- أن يعبّر عما تجيش به نفسه من عواطف، وما يمور فيها من مشاعر، وما يعتمل في عقله من أفكار ورؤى وتصورات.

لم يقف الشعر النبطي عند حد التعبير الفردي، ولم يحبس نفسه عليه، بل تخطاه إلى ما هو أبعد من ذلك، مكتسباً صبغة تداولية بين أفراد المجتمع في الأقطار الخليجية عامة، فقد أخذ هذا الشعر ينتقل بين الناس "في أخذ ورد انتقال الرسائل"[60]. وعلى ذلك اكتسب هذا الشعر وظيفة إعلامية تذكرنا بوظيفة الشعر العربي في العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام، كما اكتسب وظيفة تسجيلية لا

---

[60] الشعر النبطي: غسان الحسن، ج1، ص 2.

تقل عن سابقتها من حيث الأهمية، ومن يطالع أعمـال الشعراء يجـدها مليئـة بالمعارضات والمساجلات الأدبية، فالقصيدة الواحدة قد تنتقل بين شـاعر وآخـر فيتولد عن معارضتها عدد كبير من القصائد، وهذه وظيفة ثالثة لهذا الشعر وهـي الحفز والتوليد، ولا أدل على ذلك من كثرة المعارضات والمساجلات الدائرة بـين الأمير خالد الفيصل والشيخ محمد بن راشد، يقول الأمير خالد الفيصل[61]:

من بادي الوقت هذا طبع الأيـامي　　عذبات الأيام مـا تمـدي لياليهـا

حلو الليالي تِوارى مثل الاحلامـي　　محظور عنّي عجاج الوقت يخفيهـا

فيجيبه الشيخ محمد بن راشد[62]:

يا مرحبا يا معنّي خـط الأقلامـي　　مِثايـلٍ شـوقتني فـي مِعانيهـا

حيّ المثايل يا سلالة نسل الاكرامي　　يا مَن بيوته عن الـزلات يحميهـا

من دائر الوقت هـذا طبـع الأيـامِ　　مرّات تصفي ومرات الكِـدر فيهـا

وفي قصيدة أخرى، يقول الشيخ محمد بن راشد[63]:

---

(61) قصائد نبطية: الأمير خالد الفيصل، ط3، نشر المؤلف، 1994، ص 15.

(62) ديوان الشيخ محمد بن راشد: الشيخ محمد بن راشد، جمع وتحقيق حمد بو شهاب، د.ط، د.ت، ص 51.

(63) المرجع نفسه، ص 57.

صيفح صافيٍ الخد المصفى عن الصفا وصفا مما صفا غيـر الانــصافي

صفاني وصافاني ولكـن مـا صـفا وفيٍ معي لو كان ما يوفي الـوافي

فيجيبه الأمير خالد الفيصل(64):

عفا الله عن قلب من الحب ما عفـا تِحدّه عيون الـشيخ والقلـب مَـيْلافِ

ينام الملا والشيخ سهران مـا غِفـا ولا هو بِ ممروضٍ ولا هو بِ بمتعافي

يقنّب قنيب الذّيب بالليل وإن عـوى ترد النجوم عواه من هُولْ مـا شـافِ

وعلى هذا تمضي الرسائل الشعرية ومعارضاتها بين الشاعرين، أو بين أيٍّ منهما وغيره من الشعراء، والأمثلة من دواوينهم كثيرة جداً اختارت الدراسة مـا سبق ذكره من أبيات على سبيل التمثيل لا الحصر.

ونظراً لكثرة الوظائف التي يتميز بها الشعر النبطي، في العصر الحـديث، بدأ هذا الشعر يشغل مساحة واسعة في وسائل الإعـلام الخليجيـة علـى وجـه الخصوص، يستوي في ذلك ما كان منها مقروءً أو مسموعاً أو مرئيـاً، بـل لقـد خُصصت له المجالس، وعُقدت من أجله الندوات والجلسات والمناقشات العلمية في

(64) الديوان الثاني، ص 76.

دور العلم والمعاهد والجامعات، وما كان ذلك ليحدث لولا شيوع هذا الشعر وانتشاره على نحو واسع حاملاً في طيّاته تصويراً دقيقاً للحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية في الخليج العربي، معبّراً عن عادات الناس وتقاليدهم ومقدار تفاعلهم وتجانسهم مع البيئة والمجتمع. ومن هنا أصبح هذا الشعر مرآة لأحداث الماضي والحاضر بكل ما فيها من تفاصيل تتعلق بالدين أو بالعادات أو بالتقاليد أو بالشعور والعاطفة ... الخ.

والشعر النبطي بهذه الخصائص والمزايا، يلتقي مع الشعر الجاهلي الذي كان سائداً في نفس البقعة الجغرافية قبل حولي ألف وخمسمائة عام على وجه التقريب، فوفقاً لما صرّح به ابن سلام[65]، فإنّ الشعر الجاهلي كان من أهم المصادر التي نقلت جزءً كبيراً من المعرفة التاريخية المتعلقة بعرب الجاهلية، وبأنسابهم ومآثرهم المتعلقة بالبيئة، يقول جمال الدين بن الشيخ: "لقد حفاظ الشعر إذن[يقصد الشعر الجاهلي] على الذاكرة الجماعية للأحداث، والأنساب القبلية، كما حافظ على ملامح معرفة معيشة ومخزونة كما هو الحال بالنسبة للمعرفة البيئية"[66].

بيد أن الظاهرة الأبرز فيما يخص الشعر النبطي في العصر الحديث – وهي ما يستدعي البحث والتنقيب– هي عدم وقوف الملوك والأمراء في الخليج

---

[65] انظر طبقات فحول الشعراء: ابن سلام الجمحي، ص 9-13.

[66] الشعرية العربية: جمال الدين بن الشيخ، د. ط، دار توبقال، الدار البيضاء–المغرب، 1966م، ص 11.

العربي على الحياد من هذا الشعر، وعدم اعتماد أكثرهم على شعراء يعبّرون عن مواقفهم وتصوراتهم، على نحو ما كان شائعاً في العصور القديمة للأدب العربي، من اتخاذ الملوك والأمراء وزعماء القبائل شــعراء يعبــرون عــن مقاصــدهم و مواقفهم ومكونات نفوسهم. والسبب في ذلك هو أنّ كثيراً من الملوك والأمراء في العصر الحديث شعراء بارزون في الأصل، بل أن النــاظر فــي كثــرة الملــوك والأمراء الشعراء في العصر الحديث ما يدفع على الاعتقاد بــأن قــول الــشعر أضحى شرطاً أو متطلباً من متطلبات الزعامة والرئاسة في منطقة الخليج العربي. وإلا فما تفسير هذه الكثرة الغالبة، والتي مثلت انتشاراً مكانياً شــمل أغلــب دول الخليج في الوقت الراهن. وكي يبدو الأمر أكثر وضوحاً تسوق الدراســة أســماء بعض منهم على سبيل التمثيل لا غير:

1. المملكة العربية السعودية

الأمير عمر بن عبد العزيز، والأمير تركي بن عبد الله، والأمير فيصل بن تركي، والأمير عبد الله الفيصل، والأمير محمد بن فهد، والأمير نواف بن فيــصل بن فهد، والأمير خالد الفيصل، والأمير بدر بن عبد المحسن، والأمير عبد الرحمن بن مساعد، وجميعهم من آل سعود. ومن أمراء مكة الشريف بركات، والــشريف عون، والشريف الهاشمي الحسين بن علي قائد الثورة العربية الكبرى.

2. دولة الإمارات العربية المتحدة

الشيخ محمد بن راشد وهو من آل مكتوم، والشيخ زايد بن سلطان، ووالده الشيخ سلطان بن خليفة، والشيخ خليفة بن شخبوط وجميعهم من آل نهيان.

3. مملكة البحرين

الشيخ سلمان بن حمد، والشيخ محمد بن عيسى، والشيخ عبد الله بن عيسى، والشيخ علي بن خليفة بن سلمان، وجميعهم من آل خليفة.

4. دولة قطر

الشيخ قاسم بن محمد آل ثاني مؤسس دولة قطر.

5. سلطنة عُمان

الأمير قطن بن قطن الهلالي من أمراء ضنك.

إن وجود هؤلاء الرجال وجميعهم من سادة القوم وسراتها على الساحة الأدبية باعتبارهم شعراء نبطيين، أمر بالغ الأهمية بالنسبة لوجود الشعر النبطي نفسه؛ إذ لم يعد هذا الشعر شعراً عامياً تتداوله عامة الناس فحسب، بل لقد علا وسما مقداره فأصبح له الشأن العظيم والقدّح المعلّى، يسير في شبه الجزيرة العربية جنباً إلى جنب مع الشعر الفصيح، لدى كبار المثقفين وأصحاب العلم وأهل الاختصاص، كيف لا وأغلب الملوك والشيوخ والأمراء يتعاطون القول به، بل إنّ أغلب ما طُبع من هذا الشعر وضمنته المكتبات هو من دواوين الملوك وأشعارهم.

أمام حالة كهذه ترى الدراسة أن تسمية الشعر النبطي في العصر الحديث بـ "شعر الملوك والأمراء" تسمية ما عليها من سبيل، كما ترى بأن دراسة مثل هذا النوع من الشعر مسألة تتجاوز الطابع الشكلي المعتمد على اللغة أولاً وأخيراً؛ فالمسألة أكثر تعقيداً وعمقاً لأن هذا الشعر بصورته الحالية يمثل – ولا ريب – وثيقة تاريخية اجتماعية سياسية لمنطقة الخليج العربي، بغض النظر عن مستوى اللغة التي يُقال أو يُدوّن بها، وهذا أمر من الخطورة بمكان كبير، يستدعي إعادة تقويم لرؤية الباحثين والنقاد والأكاديميين العرب في العصر الحديث، ولموقفهم السلبي من هذا الشعر، والغريب أن الباحثين الغربيين لتاريخ المنطقة السياسي أو الاجتماعي كانوا أكثر واقعية وأعمق نظراً، فالتفتوا إلى الشعر النبطي(67)، وإلى أهمية الدور الذي يضطلع به قديماً وحديثاً، فجعلوا منه شاهداً على اللهجات وعلى العادات والتقاليد وعلى الوقائع التاريخية في منطقة الخليج العربي في عصور خلت، لاسيما عصر الدولة العثمانية حيث ظلت كثير من تفاصيل الحياة في هذه المنطقة يلفها الغموض والضبابية والتضارب.

إنّ الدراسة في سعيها لتقصّي أبرز المعالم والظواهر الأسلوبية الخاصة باللغة والإيقاع في شعر كل من الملك عبد الله المؤسس، والشيخ محمد بن راشد، والأمير خالد الفيصل، إنما تحاول –بذلك– إضاءة أبرز مكونات الشعر وأكثرها

---

(67) انظر على سبيل المثال، ما جاء في مقدمة كتاب أنسكنت رابين:
West Arabian: Ancient Rabin, London, N.d. P 1-17.

قيمة لدى الدارسين فبدون لغة وإيقاع لا يمكن أن يكون هناك شعر أصلاً. وقد اختارت الدراسة قبل الدخول في الفصل الثاني، أن تذكر شيئاً عن التجربة الشعرية لدى الشعراء الثلاثة كي يكون التوسل بأدوات البحث أكثر وضوحاً ومنطقية.

1- الملك عبد الله المؤسس[68]: شاعرا وأديبا

يعد الملك عبد الله المؤسس حامل لواء الأدب الأردني منذ مطلع القرن العشرين؛ فقد كان أديباً بارعاً، وشاعرا نبطيا مجيدا، كثير الاطلاع في كتب الأدب العربي والتركي، على حد سواء، ويُذكر له أنه كان يتولى كتابة رسائله الخاصة وخطبه بنفسه، وأنه أول زعيم عربي كتب مذكراته بنفسه [69]. والحق لقد جمع

(68) هو عبد الله بن الحسين بن علي بن محمد بن عون بن عبد المعين بن أبي نُمي، يتصل نسبه من جهة والده بالنبي العربي العدناني، وهو نسب كريم يعدُّه العرب خير نسب في تاريخهم منذ نشأة العائلة القرشية في مكة، المنحدرة من صلب إسماعيل بن إبراهيم الخليل، عليهما السلام. وُلِدَ في جوار بيت الله الحرام في مكة المكرمة في الخامس عشر من جمادى الأولى سنة 1299هـ، الموافق للرابع من نيسان 1882 للميلاد، وقد استشهد – رحمه الله- في بيت المقدس في صباح يوم الجمعة الموافق للعشرين من شهر تموز عام 1951.وفي مجال الادب فابه يعد شاعرا كبيرا في مجال الشعر الفصيح والشعبي انظر: الملك المؤسس عبد الله بن الحسين مفكرا واديبا، تحرير بكر المجالي، وقاسم الدروع، ط1، د.ت 1999 انظر الآثار الكاملة- الملك عبد الله بن الحسين، مطابع الدار المتحدة، بيروت، 1973، ص 39.

(69) انظر خواطر النسيم- شعر الملك عبد الله الأول بن الحسين، جمع وتحقيق ودراسة خلف إبراهيم النوافلة، منشورات وزارة الثقافة، عمان، 2002م، ج1، ص 17-18 . وانظر –أيضا- إمارة شرق الأردن- نشأتها وتطورها في ربع قرن: سليمان موسى، ط1، منشورات لجنة تأريخ الأردن، عمان، 1990 م ، ص 385.

الملك المؤسس من العلم وسعة الاطلاع ما شجّع الباحثين والمؤرخين على اعتباره أكثر ملوك عصره ثقافة ومعرفة بصنوف الأدب[70].

المجالس الشعرية والأدبية في بلاطه

لم يقتصر حضور الملك المؤسس على الساحة السياسية في العالم العربي فحسب، بل لقد كان إلى جانب ذلك كله أديباً بارعا وشاعرا مجيداً، واسع الإطلاع بفنون الأدب والشعر، محباً لمجالس الشعر والشعراء، على وجه الخصوص، يستمع إلى قصائدهم، فيجيز بعضها ويصوب بعضها الآخر[71]، وقد "ساعده في ذلك كله ذكاؤه الوقّاد، وذاكرته القوية، وبعد رأيه وسداده، وحلاوة مجالسه وحديثه، ورشاقة أسلوبه وسرعة بديهته، وكثرة حفظه لآي الذكر الحكيم، والأحاديث النبوية، وللجيد المختار من الشعر العربي القديم"[72].

ويضاف إلى كل ما ذُكر أنّ الملك عبد الله المؤسس كان ناقداً ثاقب النظرات، وعميق التأمّل في معاني الشعر وصوره وأخيلته، وقد كان أيضا من رواة الشعر المجيدين المتميزين بغزارة محفوظهم، لا سيما من الشعر العربي القديم، ولمن يتأمّل قول تيسير ظبيان يستشعر ذلك بوضوح، إذ يقول: "حين كنّا

---

(70) انظر خواطر النسيم، ص17.

(71) انظر لمع من أدب الملك عبد الله بن الحسين: محمد فال الشنقيطي، مجلة رسالة الأردن، ع 67، 1966، ص 52 ؛ الملك عبد الله كما عرفته: تيسير ظبيان، المطبعة الوطنية ومكتبتها، 1967م، ص 60.

(72) خواطر النسيم، ص25.

نستمع إليه نحس كأننا نستمع إلى روايات الأصمعي، أو أبي عبيدة، وطالما وقفنا مشدوهين حيال بعض القصائد والأدبيات التي كنا نسمع لأول مرة، ولا نعرف أصحابها... وكان يحفظ عن ظهر قلب مفضليات الضبي، وجزءاً غير يسير من ديوان الحماسة لأبي تمام، والأغاني والعقد الفريد[73].

"بهذه الصفات استطاع الملك عبد الله أن يستقطب حوله عدداً كبيراً من الأدباء والشعراء العرب ويؤلف "بلاطاً" عامراً، ومن أشهر هؤلاء الأدباء والشعراء: الأمير عادل أرسلان، ومصطفى الغلاييني، وخير الدين الزركلي، وعبد المحسن الكاظمي، ومحمد الشريقي، وحمزة العربي، ونديم الملاح، وصبحي أبو غنيمة، ومصطفى وهبي التل، وفؤاد الخطيب، وعبد المنعم الرفاعي، وتيسير ظبيان، وغيرهم من أدباء العرب وشعرائهم"[74].

كان لهؤلاء الشعراء وغيرهم مكانة أدبية متميزة، كما كانت لهم -أيضا- مكانة في نفس الملك المؤسس، وإن دلّ هذا على شيء إنما يدل على تواضعه، وسعة صدره، فقد كان يسرّ بحضور الشعراء إلى مجلسه، فيحادثهم ويحاورهم، وربما طالت المحاورات، فاقترح على أحدهم وصف شيء ما، أو طلب من آخر إجازة بعض الأبيات، أو قام هو بمعارضة بعض القصائد، أو تشطيرها، ثم طلب من جلسائه بعد ذلك إجازة ما شطّره أو عارضه، وفي أحيان كثيرة كان الملك

---

(73) الملك عبد الله كما عرفته: تيسير ظبيان، ص 60.

(74) خواطر النسيم، ص26.

المؤسس ينظم القصائد، ويقوم الشعراء بمعارضتها أو بتشطيرها، أو يحدث العكس من ذلك؛ إذ يقوم أحد الشعراء بكتابة قصيدة ثم يعارضها أو يشطّرها الملك المؤسس، وقد حدث كل ذلك، في جو من العفوية والبساطة "بعيداً عن بهرجة الإمارة وسلطان الحكم، فإذا مجالسه مجالس أدب تتناقل أخبارها ومساجلاتها الشعرية الصحف والمجالس الأدبية، وقد حفل قصر الأمير بالمساجلات الشعرية بينه وبين عدد كبير من الشعراء ... وكذلك كان يشترك في المناقشات والمعارك النقدية الأدبية في الصحف أحياناً"[75].

ومهما يكن من قول، فلقد قدّم لنا تيسير ظبيان صورة واضحة عن تلك المجالس، وما كان يدور فيها، وفي ذلك يقول: "لم تكتحل عيناي في جميع سنين حياتي بمشاهدة مجلس أجّل شأناً وأشد هيبة، وأوقع قدراً، وأنبه ذكراً، وأطيب أثراً، وأوقع في النفس، وأحبّ إلى القلب من تلك المجالس الخاصة التي كانت تعقد من حين لآخر في قصر رغدان أو بسمان أو المشتى في "الشونة"، برعاية الأمير عبد الله بن الحسين، لما كان يدور فيها من مساجلات شعرية، ومطارحات أدبية، ومناقشات دينية، وعلمية، وحوار سياسي على مستوى رفيع"[76].

لعبت هذه المجالس دورا مؤثرا في الحركة الأدبية في الأردن، فقد أسهمت في قيام وعي أدبي وشعري مبكّرين، منذ تأسيس الإمارة، ليس على صعيد طبقة

(75) مجلة الشباب، عدد 27، أيار، 1971م، ص 6.

(76) الملك عبد الله كما عرفته: تيسير ظبيان، ص 60.

المثقّفين والمستنيرين فحسب، بل حتى على صعيد عامة الناس في المجتمع، فمن يتجول اليوم في بوادي الأردن وأريافها يجد كثيرا من الرجال المتقدّمين في العمر، ما زالوا يحفظون الكثير من أخبار الملك المؤسس وأشعاره، ما كان منها فصيحا أو نبطيا. يقول تركي المغيض: "لم تعرف البلاد (الأردن) قبل مجيء الملك عبد الله إلا شعر البادية، وكان أكثر الشعراء كلهم من البدو ... ولم يكن هناك حياة أدبية بمعناها الصحيح الشامل، فالأردن كان كبقية البلاد العربية يعاني الجهل والتخلف تحت ظل الحكم العثماني الذي كان كنا نسمعه عن الحقبة السابقة حتى مجيء الأمير عبد الله بن الحسين" [77].

ومن كل ما سبق يبدو جليّا أن الملك المؤسس قام بدور كبير في الحركة الثقافية والأدبية في الأردن، دور له من الفاعلية ما يكفي لإنشاء حركة فكرية وثقافية في الأردن كان هو مركزها، ومغذّيها، بعدما "فتح قصره وصدره للعرب من كل قطر وساوى بينهم وبين الأردنيين في الحقوق والواجبات، فإذا الحجازي، والعراقي، والسوري، واللبناني، والفلسطيني، كلهم أخوة على أرض الوطن: الزعماء السياسيون منهم، والمحاربون اللائذون بالأمير الهاشمي، والأدباء والشعراء والمدّرسون ... [78].

---

[77] الحركة الشعرية في بلاط الملك عبد الله بن الحسين: تركي المغيض، منشورات وزارة الثقافة، عمان، 1980، ص 30.

[78] الحركة الشعرية في الضفة الشرقية من المملكة الأردنية الهاشمية: عيسى الناعوري، منشورات وزارة الثقافة، عمان، 1980، ص 6.

آثاره الأدبية

الملك عبد الله المؤسس شاعر مُكثر، وأديب من طراز رفيــع، بلــغ مــن المكانة والتقدير في نفوس الشعراء والأدباء العرب، في زمنه وبعد زمنه، ما لــم يبلغه سوى فحول الشعراء في عصور الأدب العربي القديم، تميّز الملك المؤســس بكتاباته الشعرية و النثرية على حد سواء، ولعل مؤلفاته[79] التي تركها هي خيــر ما يشهد على ذلك:

أولا: المؤلفات النثرية

1. **إجابة السائل عن الخيل الأصائل:** موضوع هذا الكتاب هو الخيول العربية، وما عُرف عنها قديماً وحديثا، من أصناف وأنواع، ومزايا وصفات، ومــا استُحسن من هذه الصفات أو استُقبح.
2. **الأمالي السياسية:** وهو كتاب يتحدث فيه عــن شــؤون الحيــاة العامــة، ويتضمن هذا الكتاب رؤيته للواقع الاجتماعي والسياسي، ومــا يطمــح أن يكونا عليه في المستقبل.
3. **من أنا:** بنى الملك عبد الله المؤسس هذا الكتاب على طريقة سؤال وجواب، إذ يطرح فيه أسئلة مختلفة، موضوعها ومحورهــا الفاعــل هــو التنــشئة والتنمية القومية، ثم يتولى بنفسه الإجابة عنها.

---

(79) انظر خواطر النسيم، ص 20-21 .

4. **المذكرات:** يمثل هذا الكتاب السيرة الذاتية لحياة الملك عبد الله المؤسس، وقد نُشر هذا الكتاب لأول مرة عام 1945م.

5. **كتاب تكملة المذكرات:** وهو آخر مؤلفات الملك عبد الله المؤسس، فقد كتبه قبيل استشهاده، بزمن قليل.

"ومن الجدير بالذكر أن آثار الملك عبد الله الأدبية جميعها قد نُشرت في مجلد واحد تحت عنوان (الآثار الكاملة للملك عبد الله) وطبعتها الدار المتحدة للنشر عام 1973م، هذا ما عدا خطبه ورسائله، وهي مجموعة في كتاب مستقل"(80)

ثانيا: المؤلفات الشعرية

تميّز الملك عبد الله المؤسس بكثرة نتاجه الشعري وبجودته، وبكثرة ارتجاله للشعر في المواقف والمناسبات المختلفة، كما تميّز أيضا بإجادته للشعر النبطي تماما كإجادته للشعر الفصيح، وخير شاهد على ذلك هذا المحفوظ الضخم من الأشعار النبطية المنسوبة إليه، في مواقف ومناسبات شعبية كثيرة، والتي لا تزال إلى اليوم تُروى على ألسنة الأردنيين في بواديهم وقراهم.

(80) انظر خواطر النسيم، ص 21 .

لقد قام خلف إبراهيم النوافلة بجمع وتحقيق ودراسة كل ما قالـــه الملـــك المؤسس من شعر فصيح، ثم نشر هذا العمل الضخم في ديوان من مجلّدين، تحت مسمّى "خواطر النسيم- شعر الملك عبد الله الأول بن الحسين" ســنة 2002م، إلا أن الشعر النبطي الذي قاله الملك المؤسس ما يزال إلى اليوم دون جمع أو تحقيق، والدراسة إذ تعتمد على بعض القصائد والمقطعات النبطيـــة التـــي قالهـــا الملـــك المؤسس، والتي عثرت عليها في ثنايا الكتب، فإنها تنبّه إلى ضرورة الالتفات إلى جمع هذا الشعر من قبل الجامعات ومؤسسات البحث العلمي؛ ذلك أن كثيـــرا مـــن هذا الشعر أضحى اليوم عرضة للفقد، بسبب موت رواته وحافظيه.

2- الشيخ محمد بن راشد آل مكتوم[81]:شاعرا وأديبا[82]

بدأ الشيخ محمد بن راشد آل مكتوم نظم الشعر منذ صغره حيث كان طالباً في المدرسة، ويذكر الشيخ محمد أن والده الشيخ راشد بن سعيد آل مكتوم، والشيخ زايد بن سلطان آل نهيان رئيس الدولة، كانا مصدر إلهامه. كما تأثر الشيخ محمد بن راشد، خاصة في فترة شبابه، بعدد من أبرز شعراء الشعر الفصيح كالمتنبي وأبي تمام والبحتري، حيث كان الشيخ دائم الاحتفاظ بدواوين هؤلاء الشعراء الكبار، في أسفاره وترحاله، يداوم على قراءتها بتفحّص وإمعان، وقد ساهم هذا الاطلاع المبكر في تأصيل موهبته وإثراء مفرداته.

---

(81) هو الشيخ محمد بن راشد بن سعيد بن مكتوم بن حشر بن مكتوم بن بطي بن سهيل، من قبيلة بني ياس فرع آل بوفلاسا، وبني ياس فرع عربي كريم الأصل يرجعون في نسبهم إلى قبائل الأزد، "وهم قبيلة كبيرة ذات فروع كثيرة تمتدّ في أرجاء الإمارات حاضرة وبادية، وأكثر وجودهم وتمركزهم في إمارتي أبوظبي ودبي" . ولد الشيخ محمد بن راشد عام 1949م في دبي، وهو الابن الثالث بين أربعة أبناء للمغفور له الشيخ راشد بن سعيد آل مكتوم. انظر الموقع الرسمي لصاحب السموّ الموجود على شبكة الإنترنت: http://www.sheikhmohammed.co.ae ؛ نظرات في شعر الشيخ محمد بن راشد آل مكتوم: ابراهيم محمد بوملحه ، ص 13 – 37.

(82) اعتمدت الدراسة في كل ما ستذكره من معلومات عن الشيخ محمد بن راشد، على سيرته الذاتية، وأخباره وأقواله، المنشورة كاملة في موقعه الرسمي على شبكة الإنترنت:
http://www.sheikhmohammed.co.ae

يقول الشيخ محمد: "لا غنى لأيّ شاعر نبطي يرغب الجودة الشعرية إلاّ أن يكون مطلعاً على الشعر العربي ملمّاً به حافظاً منه ما أمكنه ذلك".

لم يقتصر الشيخ محمد على كل ما تكوّن لديه من مخزون شعريّ، ولم يكتفِ به، وإنما غذّى موهبته بقراءات كثيرة جادة ومتفحصة لكثير من قصائد الشعر النبطي على مختلف عصوره، فقد حفظ كثيرا من القصائد والأبيات لشعراء سابقين كالشاعر ابن ظاهر الماجدي، والشاعر محين الشامسي، والشاعر يعقوب الحاتمي، والشاعر أبوسنيده، والشاعر أحمد الهاملي، والشاعر راشد الخلاوي، والشاعر محسن الهزاني، والشاعر ابن لعبون، وغيرهم الكثير.

بدأ الشيخ محمد بن راشد نشر قصائده في الصحف المحلية في دولة الإمارات، مذيلة باسم مستعار ليضمن بذلك سلامة الأحكام على ما يكتب، وليتأكد من أن تقييم وتذوق القارئ لشعره حقيقي، وليحكم القارئ عليه بكل صدق و إخلاص، لا أن يصدر حكمه تبعاً لمعرفة مسبقة بأن الشاعر ينتمي للعائلة الحاكمة. وقد بدأت الشاعرة الإماراتية " فتاة العرب" بإرسال ردودٍ على قصائده تعبر فيها عن إعجابها بشعره، مما شجعه حينها على نشر المزيد منه. وبعد تأكده من حصول قصائده على التقييم الموضوعي الحقيقي، اظهر الشيخ اسمه الحقيقي، وانتشر شعره في أرجاء العالم العربي، بوصفه واحدا من ابرز شعراء القصيدة النبطية، وأعلاهم كعبا، في العصر الحديث.

أتاح الشعر النبطي لمحمد بن راشد الفرصة لإبراز الجوانب الإبداعية والوجدانية الطبيعية لشخصيته، فبرزت في شعره عناصر الزمان والمكان، والحدث. وقد ظلت الصحراء – في كل ذلك – قريبة من قلبه، يستشعر خفقاتها وتبدل مواسمها وطبائعها، ولقد ذكر أن الصحراء علمته الصبر والتحمل، كما كان البحر دائماً من أهم مصادر إلهامه وقد صوره في قصائده وحمله رموزاً عديدة.

وضمن اهتمامه بالشعر النبطي، الذي هو جزء مهم من ثقافة وتراث هذه الأمة، شارك في مطارحات شعرية مع عدد من الشعراء البارزين في منطقة الخليج العربي، من أهمهم الشاعر الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان، رئيس دولة الامارات، وخالد الفيصل، والشاعرة فتاة الخليج، وغيرهم .

لقد نظم الشيخ محمد بن راشد الكثير من روائع القصائد النبطية، ولا يزال كذلك إلى اليوم، وله من الدواوين الشعرية – وهو ما ستتناوله هذه الدراسة بالبحث، ديوانان هما:

1-ديوان الشيخ محمد بن راشد

2-ديوان الأمسية

دوره في الحركة الأدبية في الإمارات

لم يتعامل الشيخ محمد بن راشد مع الشعر بوصفه دائرة مغلقة تبدأ وتنتهي به، بل لقد فتح الباب أمام غيره من الشعراء ليبادلوه التجربة الشعرية، هذا من جهة، وليعبّروا عن تجربتهم الذاتية ورؤيتهم الشعرية الخاصة، من جهة أخرى، وقد كان حاضرا على الدوام، بمعرفته الأصيلة، وإحساسه المرهف، وسعة صدره وتواضعه، يبعث الروح الأدبية فيمن حوله بجعل الشعر والأدب محور أحاديثه ومناقشاته بين جلسائه، و"اشتهرت صفته في ذلك حتى غدت طابعاً مميّزاً له، مما استدعى كثيراً من جلسائه أن يحصّن نفسه باطّلاعات أدبية رغبة في المشاركة أو خشية من المفاجأة في طلب الرأي منه فيما يدور من حديث، وقد وجد المطلعون على الأدب والشعراء فيه بغيتهم فأكثروا من زياراته والتردّد على مجلسه، نتيجة ما يحظون به من اهتمام وملاطفات ومشاركات في الآراء الأدبية المطروحة والتي كثيراً ما يطول النقاش فيها، وبما يمكنني أن أشبّهها إلى حدّ بعيد بمجالس السابقين من الأمراء في العصور العربية السالفة التي صوّرتها لنا كتب الأدب".

ويمكن للمتأمل، بناء على ذلك، اعتبار الشيخ محمد بن راشد، بحضوره الأدبي المتميّز، ملمحا من ملامح الحركة الثقافية في الإمارات العربية المتحدة في العصر الحديث.

3- الأمير خالد الفيصل بن عبد العزيز[83]: شاعرا وأديبا[84]

بدأ الأمير خالد الفيصل كتابة الشّعر في سن مبكرة من عمره، فقد خرجت أولى محاولاته الشعرية إلى الوجود وهو في حوالي الرابعة عشرة، عندما كان طالبا في "مدرسة الأمراء النموذجية" بالطائف، وقد لخّص لنا الأمير خالد الفيصل، كيف بدأ كتابة الشعر، وما الذي أحسّ به في ذلك الوقت المبكّر من عمره، حين قال: "انفعلت ذات يوم بحدث ...أحسست بكلمات تتفاعل في داخلي، وتنساب على لساني تعبيراً عن هذا الانفعال ... هكذا عانقت الكلمة لأول مرة، وعانقتني هي، ولا أدري أيُّنا بدأ العناق؟".

إذن، كانت البداية إحساسا وهاجسا بالرغبة إلى قول شيء، دون تعمّد أو تقصد، وهذه مسألة جد مهمة تعكس لنا تفجّر الموهبة في نفس الشاعر، فهو لم يسعَ متقصّدا إلى الشعر كي يحصل على لقب "شاعر" كما يفعل الكثيرون في هذه الأيام، بل إن إحساسه هو الذي دفعه دفعا إلى ذلك، وقد عبّر الأمير خالد الفيصل

---

(83) هو الأمير خالد بن فيصل بن عبد العزيز آل سعود، ولد في مكة المكرّمة في 1359/1/15 هـ، وعاش فيها ثلاث سنوات في كنف أسرة توارثت المُلك أبا عن جد، فقد كان أبوه ملكا (الملك فيصل)، وجده ملكا (الملك عبد العزيز)، وجد أبيه ملكا (الملك سعود). انظر شاعرنا- الأمير خالد الفيصل بن عبد العزيز: صالح بن ناصر بن سعد الخريجي، ط1، د.ن، 1991، ص 24 .

(84) اعتمدت الدراسة في كل ما ستذكره من معلومات عن الأمير خالد الفيصل، على سيرته الذاتية، وأخباره وأقواله، كما وردت في كتاب شاعرنا- الأمير خالد الفيصل بن عبد العزيز: صالح بن ناصر بن سعد الخريجي، ص 23 -34 ، و كما نُشرت كاملة في موقعه الرسمي على شبكة الإنترنت:
http://www.khaled-alfaisal.com

عن كل هذا حين قال: " وأنا لم أحاول أن أكون شاعراً ، لأن في الأسرة شعراء، ثم إن أخي عبد اللــه هو أستاذي، نعم أعترف بذلك، لا أدري لماذا تفجَّرت العواطــف والأحاسيس وشقّت مجرى للشِّعر؟". تعكس هذه الكلمات صدق الحالــة الــشعورية وعفويتها، وتذكرنا بأن "الشعر يأتي هكذا فجأة، ودونما سابق إنــذار"(85)، و بــأنّ الشاعر الحق هو "رجل يستخدم اللغة كي يعبّر بها عن مشاعره، وما يعتمل فــي خلجات نفسه"(86).

ونظرا لحرصه، وتواضعه الشديد، بدأ الأمير خالد الفيصل كتابــة الــشعر ونشره في الصحف المحلية والمجلات الأدبية، تحت اسم مستعار (تماما كما فعــل الشيخ محمد بن راشد)، وهو "دايم السيف"، كي يضمن مصداقية الأحكام النقديــة على هذا الشعر، وحيادية الجمهور إزاء شعره، وفي الواقع، إن عملا كهــذا مــن شأنه أن يشعرنا بدرجة احترامه وتقديره للجمهور المتلقي، وذلك بعدم فرض نفسه على الجمهور، فقط لأنه أمير، وقد كان الأمير خالد الفيصل مــدركا لكــل هــذه الأبعاد، حين قال: "لكل إنسان ظروفه وقناعته ... على أن الاسم المستعار وحده ــ بطبيعة الحال ــ لا يصنع شاعراً... وكل من يود أن يقدّم عملاً جيّداً عليه أن يحترم الذين يُقدَّم لــهم هذا العمل الفنّي، والتخوّف من هذا المنطلق احترام للنّاس، ولــيس جبناً. هو احترام لمستوى القارئ واحترام لتذوّقه... والكتابة تحت اسم مستعار تكون

---

(85) فن الإبداع الأدبي: نبيل الدسوقي، ط1، مكتبة القاهرة، جمهورية مصر العربية، 1993، ص25 .

(86) المرجع نفسه، ص84 .

لجس النّبض... وهي اختبار للشّعر لمعرفة مدى إمكانية وصولـه للمتلقّي، وبحمد اللـه أثبت الشّعر نجاحاً فتم تجميعه في ديوان... والحمد للـه عُرف شعري قبل أن يعرفني النّاس، وهذا فخر لي". أما عن دلالة الاسم المستعار "دايم السيف" فهي دلالة رمزية، حيث تشير كلمة "دايم" إلى الأمير خالد نفسه، في حين تشير كلمة "السيف" إلى والده الملك فيصل، ذلك أن كلمة "فيصل" هي من أسماء السيف أصلا، وقد شرح الأمير خالد الفيصل ذلك بنفسه، إذ يقول: "إنه رمز يحتاج إلى شيء من الجهد للوصول إلى المدلول، لا سيّما في تلك الفترة التي لم يكن اسمي الحقيقي قد عُرف جماهيرياً بالشّعر بعد، فخالد مرادف لدايم، والفيصل اسم للسّيف".

أما في الوقت الراهن، فالأمير خالد الفيصل أشهر من أن يُعرّف على ساحة الشعر النبطي، وله من الدواوين الشعرية: "قصائد نبطية"، "الديوان الثاني"، "الديوان الثالث".

مكانته الأدبية

يحتل الأمير خالد الفيصل مكانة سامقة على صعيد الشعر النبطي لا في المملكة العربية السعودية فحسب، بل في كافة أقطار العالم العربي، فقد حاز قصب الشهرة والسبق، منذ بداياته، ويذكر له أنه كان سبّاقا إلى نشر الأدب الشعبي عموما، والشعر النبطي على وجه الخصوص، سواء على الصعيد المحلي، أم

على الصعيد العربي، ومن ثم العالمي والدولي، يشهد له بذلك كثـرة الأمـسيات والندوات التي أقامها، والتي لم تكن مسبوقة من قبل، إذ لم يُقدم عليها شاعر قبله، فمن أوليّاته:

1- أنه أوّل شاعر نبطي تقام لـه أمسية شعريّة. وقد كان ذلك في مقر النادي الأدبي بالرياض.

2- أوّل شاعر نبطي يقيم أمسية شعريّة في لندن.

3- أوّل من أقام أمسية للشّعر الشّعبي في القاهرة.

4- أول شاعر نبطي يقيم أمسية شعرية في واشنطن. وقد كـان لـهذه الأمسية ردود فعل واسعة، حيث حضرها ما يزيد على ألفَي شخص، وقد نشرت صحيفة "واشنطن تـايمز" خبـراً مطولاً عن هذه الأمسية في عددها الصادر يـوم الأربعـاء 1997/11/19م.

5- أول شاعر نبطي يقيم أمسية شعرية في بون بألمانيا.

6- أوّل شاعر نبطي تتنافس القنوات الفـضائية فـي تـصوير أمسياته، واحتكار توزيعهـا علـى التلفزيونـات والقنـوات الفضائية الأخرى.

عُرف خالد الفيصل – كما تقدم– بشدة نشاطه الأدبي، وبتحمّسه الشديد إلى نشر الشعر النبطي، في كافة أرجاء المعمورة، وقد كان لـــه دور مـــشابه علـــى الصعيد الداخلي، في المملكة العربية السعودية، فقد جعل منزلـــه في الرياض في أوائل المنتديات ــ عندما كان رئيساً لرعاية الشباب ــ يفد إليه الأدبــاء والـــشعراء مساء كل يوم أربعاء من كل أسبوع، فيتحاورون، ويتبادلون الآراء حـــول الـــشعر النبطي، وأغراضه ومعانيه، وربما قال شاعر منهم قصيدة، ثم جاء الشعراء فـــي الأسبوع التالي ومعهم ردود عليها، وقد لخّص الشيخ عبد اللـــه بن إدريس – رئيس النادي الـــأدبي بالرياض – منزلة هذا التجمّع الأدبي، على الساحة المحليّة، ومـــا كان يدور فيه حين قال: "إن لخالد الفيصل سابقة يجب أن تذكر فتشكر، وهي سابقة لا يمكن أن تنسى أبداً في سجل الحياة الأدبية، وفي الرياض بخاصة. هذه الـــسابقة تمثلت في المنتدى الأدبي الذي كان منزل خالد الفيصل ــ هنا في جنـــوب شـــارع الجامعة ــ مقره، وكان يعقد مساء الأربعاء من كل أسبوع، ويحضره عدد كبير من الشعراء والأدباء والمثقفين، وتلقى فيه المحاضرات والندوات، وتجري المناقـــشات والمداولات الحادة أحياناً ــ بين الحضور ــ ولكن في حدود اللياقـــة والأدب، ولـــذ حزنّا حقيقة حين افتقدناه بعد أن انتقل خالد الفيصل إلى أمارة عسير، وإن كنـــا قـــد فرحنـــا فـــي نفـــس الوقـــت بتعيينـــه أميـــراً علـــى هـــذا الثغـــر الـــــهام مـــن

ثغور بلادنا، وبخاصة أنه يتمتع بألمعية إدارية فذة جعلت من منطقة عسير شيئاً آخر غير عسير القديمة" . وجدير بالذكر أن نشير إلى أن هذا المجلس الأدبي الذي كان منزل الأمير خالد الفيصل مركزه، قد انتقل معه إلى إمارة أبها وعسير، بـــل لقـــد توسّع هذا المجلس هناك ليأخذ شكلا آخر متمثلاً في"ملتقى أبها الثقافي"، والذي يعقد سنوياً مشتملاً على المهرجانات الثقافية، والمعارض الفنية، وغيرها من النـــشاطات الحيوية.

الفصل الثاني

أسلوبية البناء اللغوي

يعرف البناء اللغوي بأنه ذلك التشكيل اللغوي الذي يختارة المبدع لنصة، ومن خلالة يبث المعاني والدلالات في ثنايا ابداعه ويكون ذلك على اتصال وثيق باسلوب المبدع لان الاسلوب هو الطريقة التي يبني الشاعر نصه عليها ومعنى ذلك النص ووفق هذا فأنه يستغل كل الطاقات الابداعية الكامنة في داخله ويعمل في اللحظة ذاتها ما يشتمل النص الشعري مجموعة من الوسائل والأدوات الإنجازية، التي تتضافر مجتمعة في سبيل تشكيل معمار فني يصادق على المقاصد التعبيرية، المرجوة من الخطاب المستكن ـ أساساً ـ في ذهن المرسل، والذي يرجو من خلاله الاستحواذ على كافة الطاقات التأثيرية عن طريق تشكّله باعتباره منظومة توليفية تتشكل أساساً من تآلف[1] الأبعاد الدلالية والتركيبية والبلاغية والإيقاعية للنص الشعري، ولعل أبرز ما يميّز هذه المنظومة هو تعاضد مفرداتها لتشكيل المعطيات اللغوية الفنية في عملية التواصل بين المتلقي والمنجز الشعري، وهذه المعطيات تمثل -بدورها- رصيد النص من المثيرات التي تحدد ـ بطريقة

---

[1] انظر الأسلوبية: بيير جيرو، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1994، ص 42-43.

أو بأخرى ــ عملية الاستقبال والتلقي، وتتحكم بانطباعات المتلقين واستجاباتهم، أيّاً كان شكلها[2].

يعتبر النص سلطة تتحكم بوعي المتلقي، وعلى المتلقي أن يمتلك شرط التواصل مع النصّ، بمعرفة السُبل التي تتآلف فيها أبنيته اللغوية والفنية، والطرق التي تتخلّق فيها الوظائف التعبيرية، لتكون قادرة -بدورها- على الإبلاغ والإمتاع. أما الإبلاغ فهو الوظيفية الأولى من وظائف اللغة[3]؛ ذلك أن اللغة -في أبسط مفاهيمها- هي أداة ووسيلة تواصل بين البشر، وأما الإمتاع فهو صفة للإبلاغ باعتباره وظيفة لغوية، وهو ما يميّز لغة الأدب عن غيرها؛ فكل نص يشتمل على رسالة إبلاغيّة يريدها الكاتب ويرجوها منه، ولكن إن تزامن هذا الإبلاغ مع وظيفة أخرى، وهي الإمتاع المتشكل أساساً من الإيقاع و التخييل، وقتها يصير النص نصاً أدبياً، وتصبح السمات التمييزية له، هي تلك السمات التي تكفل سلامة الجنس والنوع، في ضوء كل ما يشترك معه، في كونه منجزاً لغوياً قبل كل شيء.

في ضوء التصوّر المسبق، تبرز الأسلوبية لتكون -بما تقدمه من تصورات للممارسة التحليلية في فعل القراءة – همزة الوصل بين النصّ والمتلقي، في إطار

---

(2) لمزيد من التفاصيل حول فكرة التحكم، انظر الأسلوبية والأسلوب: عبد السلام المسدي، ط4، دار سعاد الصباح، القاهرة، 1993، ص 81.

(3) انظر الأسلوبية: مدخل نظري و دراسة تطبيقية: فتح الله أحمد سليمان، الدار الفنية للنشر و التوزيع، القاهرة، 1990م، ص 53.

العلاقة التبادلية بينهما، وهي بذلك تزّود القارئ أو المتلقي بسلسلة من العلامات والأدوات، والتي يمكن أن تتحول -مع مرور الزمن- إلى ملكة استقبال واستبطان، يستطيع المتلقي عن طريقها تذوق النص والحكم عليه، وفك ما فيه من رموز وإشارات، والأهم من كل ذلك أنها -أي الأسلوبية- تُقرّب المتلقي من النص وتجعله أكثر احتراماً له، بالانكفاء على ما يقدمه من معطيات فعلية، والاستغناء بها عن التقديرات التاريخية أو الميتافيزيقية، وغيرها مما يجعل الدلالات والإيحاءات مفروضة على النص من الخارج[4].

في ضوء ما تقدّم، تتحدد جملة الأبعاد التي تشكل حدود الدراسة لشعر البلاط في العصر الحديث، ونية المقاربة -بحد ذاتها- تستوجب التمركز حول ثلاثة أبعاد، يتعلق اثنان منها بالنص، وبمجموعة الوسائل الإنجازية التي يتشكل بها، في حين يتعلق الثالث بالمقدمات الذهنية التي تضمن صحة وسلامة المعالجة، لاسيما أن شعر البلاط -موضوع الدراسة- هو شعر نبطي مقول ومكتوب بلهجة أبناء البادية من العرب. إن البعد الأول هو النص ذاته، والبعد الثاني هو التأثيرات التي يستدعي النص حضورها في ذهن المتلقي، والتي تمثل -بالضرورة- درجة استجابته وتفاعله مع النص، بغض النظر عن المرجعية التي ينتمي إليها، أو اللغة التي يُتادول ويُدّون بها، هل هي فصحية أمْ عاميّة، فالدراسة تركز في مقاربتها

[4] انظر الأسلوبية والأسلوب: عبد السلام المسدي، ص 94-95.

لهذه الأبعاد على كلمة "نص" لأن جملة التأثيرات التي يدور الحديث عنهـــا، إنمـــا هي مجموع ما تحدثه القيم التعبيرية باعتبارها طاقة النص وقدرته الحقيقية[5] على التأثير.

يمثل النص مجموعة من الأبنية اللغوية التي تربطهـــا معـــاً شـــبكة مـــن العلاقات، بعضها داخل في تكوين النص نفسه، وبعضها خارج عن الـــنص إلـــى حدود نصوص أخرى يتم التعرف عليها عبـــر وســـائل كثيـــرة أهمهـــا الإحالـــة والتناص. وهذه العلاقات، التي تربط الأبنية بعضها داخـــل الـــنص، هـــي -فـــي الأصل- نظام ذهني عقلي يمثل القصد الذي يجيء المرسل بأبنية اللغة كي تكـــون معبّرة عنه[6]. إلا أن الدراسة الأسلوبية لا تنزلق خلف الجانب الذهني والمقتضيات العقلية المرتبطة بالمرسل، بل تُركز على النص نفسه، بما فيه من أبنيـــة لغويـــة ومعانٍ تعبيرية، وأساليب فنية.

وخلاصة القول، إن أبنية النص اللغوية والفنية هـــي المعطيـــات النهائيـــة والوحيدة للتواصل معه، وإذا كانت الأسلوبية في جانب منها ترتد إلـــى المرســـل "بدراسة الحدث اللساني مُعْتَبراً بنفسه في ضوء علاقته بالمرســـل"[7]؛ فـــإن ذلـــك

---

(5) انظر الأسلوبية: بيير جيرو، ص 52-53.

(6) إن العلاقة بين أبنية اللغة والعلاقات التي تربط بينها، ثم القصد باعتباره أمراً ذهنياً، هو جماع كلام الإمام عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم، لمزيد من التفصيل حول هذه القضية ومتعلقاتها، انظـــر منـــازل الرؤية: سمير شريف استيتية، ط1، دار وائل، عمان، 2003، ص 126-130.

(7) انظر الأسلوبية: بير جيرو، ص 46؛ وحول دور المرسل وطبيعة النظر الأسلوبي له، انظـــر الأســـلوبية والأسلوب: عبد السلام المسدي، ص 64-68.

يحدث استهداءً بالأبنية نفسها، وانطلاقاً منها أولاً وأخيراً، لا حدْساً بالاعتبارات التي كانت أو ستكون أو يمكن أن تكون في نية المرسل، باعتبارها القصد الذي جاء المرسل بالنص للتعبير عنه. إن دراسة النص الأدبي في ضوء علاقته بالمرسل، تمثل محاولة تهدف إلى تحديد السمات التمييزية، باعتبارها محصلة استخدام تقنيات اللغة بأساليب خاصة؛ "فالأسلوب هو الرجل"[8]؛ كما عرّفت الأسلوبية نفسها، بل إن النص هو دليل ووثيقة تلك المقاصد حسب، حتى لو تحول البحث عن التأثيرات إلى بحث عن الأسباب التي تكوّن النص لأجلها.

الأسلوبية –بناء على ذلك– تتعامل مع اللغة ذاتها بوصفها حدثاً لسانياً، وتتعامل مع الأساليب البلاغية والمؤثرات الإيقاعية باعتبارها حدثاً فنياً، أما النص فهو حيّز اللغة والبلاغة والإيقاع ومظهرها مجتمعة؛ إذ لا ينبغي أن يدور الحديث عن شيء، أو يُتصور وجود شيء خارجه، فقد تقرر لدى الأسلوبيين "أن هذا الموجود النّصاني هو جملة علائقية إحالية مكتفية بذاتها حتى لتكاد تكون مغلقة"[9] على نفسها؛ فالنص، من جهة، مجموعة من الأبنية –كما أُشير سابقاً– ولكنه، ومن جهة أخرى، مرجعية ذاتية تحيل محتوياته إلى بعضها رافضة الالتزام والانصياع للمقاييس والشروط التي لا تنبعث منها[10] –أي من الأبنية– ولا تُعبّر عنها.

---

[8] الأسلوبية: بيير جيرو، ص 42.

[9] الأسلوبية والأسلوب: عبد السلام المسدي، ص 113.

[10] المرجع نفسه، ص 113-114.

وفي ضوء العلاقة التبادلية التي هي أساس لكل ارتباط بين المتلقي والنص، أو المنجز الإبداعي عموماً، يبرز النص باعتباره مادة وموضوعاً للعملية التواصلية، فيكون بما يحتويه من قيم تعبيرية، وأخرى فنية متحققة على نحو ما، همزة الوصل بين المتلقي باعتباره مستقبلاً والشاعر باعتباره مرسلاً. وعلى الرغم من تأرجح دور المتلقي، وعدم وضوحه في شعاب الدراسات الأسلوبية الممتدة عبر سنوات طوال[11]. فإن علاقته -أي المتلقي- بالمنجز الإبداعي تظل علاقة أكيدة وحتمية؛ لأنه قُطباً من أقطاب كل عملية تواصل لغوي[12]، أما دوره في هذه العملية فتحدده التأثيرات التي تحدثها في نفسه أبنية النص اللغوية والفنية، والأساليب التي صيغت بها.

وهذه الأساليب عادة ما تكون أكثر فاعلية في صنع التأثيرات[13] ومقومات اللذة الجمالية، إذا تحررت من الطابع الآلي في مخاطبتها لوعي المتلقي، وابتعدت عن المباشرة والتسطّح، في الخطاب الأدبي خاصة. ولا يتم ذلك إلا عن طريق الأساليب البلاغية (في الغالب) والتي تمثل معوقاً في عملية تواصل المتلقي مع النص، كلما سعى المتلقي إلى تخطيه وصولاً إلى المعنى؛ كان أكثر اندماجاً

---

(11) انظر نظرية التلقي والأسلوبية-منهاج التقابل الدلالي والصوتي: محمد رضا مبارك، مجلة عالم الفكر، الكويت، 2004، مج 33، ع1، ص 70.

(12) انظر الأسلوبية والأسلوب: عبد السلام المسدي، ص 61- 63؛ 73.

(13) انظر فكرة التأثيرات في: الأسلوبية والاتصال والتأثير: موسى ربابعة، إشراف عز الدين إسماعيل، ط1، المنار العربي، مصر، 1999، ص 59-60.

ودخولاً في دائرة النص نفسه[14]. يقول الإمام عبد القاهر الجرجاني [15]: "من المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضنّ وأشغف، ولذلك ضرب المثل لكل ما لطُف موقعه ببرد الماء على الظمأ".

أشارت الدراسة في مستهل الحديث في هذا الفصل، إلى أن النص مُنجز متشكل من مجموعة الوسائل التعبيرية، وما يجدر ذكره وملاحظته في هذا السياق، هو أن الأسلوبية لا تمثل استكشافاً لهذه الوسائل مجتمعة، بل تمثّل استكشافاً وترصداً للأساليب الفاعلة والمؤثرة فقط[16]، وهذه الأساليب التي تملك قيماً تعبيرية عُليا من بين جميع الأساليب الأخرى التي يتحقق بها النص، هي ما مثّل مدار العمل والاهتمام في دراسات الأسلوبيين، فكانت في نظر الكثيرين منهم حجر الزاوية في عمل الأسلوبية العاطفية المختصة بجوانب التأثّر[17].

---

[14] انظر استقبال النص عند العرب: محمد مبارك، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999 ، ص 87.

[15] أسرار البلاغة في علم البيان: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمد رشيد رضا، مكتبة القاهرة،1959 ص 106.

[16] انظر الأسلوبية: بييرجيرو، ص 67.

[17] انظر استقبال النص: محمد مبارك، ص 78؛ الأسلوبية والأسلوب: عبد السلام المسدي، ص 83.

في حين كانت في نظر الآخرين أساساً في عمل الأسلوبية عامة لا العاطفية منها فقط[18]. ومهما يكن من قول، فإن مدار العمل الأسلوبي، أو الدراسات النقدية ذات الصبغة الأسلوبية، لا يمكن أن تنفصل عن عملية القراءة والتلقي، بل إن مدار العمل الأسلوبي، يُعد -بصورة أو بأخرى- واحداً من عمليات القراءة تلك، وهـــي قراءة تبدأ وتنتهي من النظرة النقدية التي تخترق الــنص بمعرفــة القــيم "الميتــا إيصالية فيه، وبالنسبة للقارئ الذي ليس بمحلل، فإن الأسلوبية تُنزل عملها منزلـــة المنهج الذي يمكن من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني، إدراكاً نقدياً، مــع الوعي بما تحققه تلك الخصائص من غايات وظائفية"[19].

تفترض الأسلوبية أن القيم التعبيرية التي تُحدث الجمال والتأثير، إنما تلتقي عند المواطن التي يتكشّف فيها النص عن تقنيات خاصة في استخدم اللغة وأساليبها الفنية المختلفة، والتي تبتعد عن تقنيات الخطاب النفعي[20].وإذا كانت الأسلوبية - باعتبارها ممارسة نقدية تحليلية- راصدة للقيم الفاعلة في النص؛ فإن تلــك القــيم بالنسبة للأسلوبيين هي الأسلوب نفسه، وعلى أبعد تقدير هي الضوابط التي يتحدد بها الأسلوب، وتظهر من خلالها هويته. ولكن تحديد القيم الفاعلة في النص -بغية تحديد الأسلوب- لا يمكن أن يتم إلا من خلال توسيع زاوية النظر لتشمل جملة من

---

[18] انظر علم الأسلوب- مبادئه وإجراءاته: صلاح فضل، ط2، الهيئة المصرية العامـــة للكتـــاب، مـــصر، 1985، ص 145.

[19]الأسلوبية والأسلوب: عبد السلام المسدي، ص 37.

[20] المرجع نفسه، ص 95.

الأبعاد التي تأتلف معاً لتشكل معالم الدرس الأسلوبي، وهذه الأبعاد تتسوزع بين أقطاب الخطاب الثلاثة: المرسل والنص والمتلقي؛ المرسل باعتباره منتجاً للمعرفة، ولذلك يجب أن يكون متمكناً من مهارة تجميع الشيفرات in-coding، أما النص فهو الشيفرة التي يجب أن تكون معبرة عن قصد المرسل، ومحدثة للتأثير الذي يريده في نفس المتلقي الذي يجب أن يتمتع بدوره بمهارة فك الشيفرات de-coding، كي يتمكن من التفاعل مع النص كما يجب.

ولدى النظر في الشعر النبطي عموماً، وفي شعر البلاط منه، على وجه الخصوص، يستبين لنا أن أقطاب الخطاب الثلاثة موجودة بشكل فاعل، أما المرسل فلا يخفى على أحد شاعرية الملك عبد الله المؤسس، أو الشيخ محمد بن راشد، أو الأمير خالد الفيصل، ولا أدل على ذلك من كثرة نتاجهم الأدبي وشيوعه في كافة أنحاء العالم العربي

أما النص (الرسالة) فهو وإن كان مكتوباً باللهجة البدوية، إلا أنه يملك من المعطيات، والمقومات اللغوية والفنية، ما يجعله فاعلاً ومؤثراً على نحو بارز في نفوس أبناء البيئة البدوية ممن يعرفون لغتها، وعاداتها وتقاليدها، ويدركون دلالات الرموز الشائعة والمعروفة فيها، ولدى النظر في جمهور المتلقين في منطقة شبه الجزيرة العربية، على وجه الخصوص، نجد أن محفوظ عامة الناس من الشعر

النبطي أكبر بكثير من محفوظهم من الفصحى؛ ذلك أن الشعر النبطي أكثر التصاقاً بهم، وأشد تعبيراً عن مكنونات نفوسهم، فالمتلقي حاضر بوعيه وبمعرفته، ومدرك لكثير من خبايا القول، وهو حاضر أيضاً في نفس الشاعر (المرسل) لا يغيب عن وعيه مطلقاً، ولا أدل على ذلك من إهداء الأمير خالد الفيصل ديوانه الثـاني إلـى قرّائه، وفي ذلك يقول[21]:

إلى مَـن خـصْ ديـواني بِنَظْـرَه　　　حتى ولو مـا جـازْ لـهْ ديـواني

يكفي قِـصيدتي نَظْـرةٍ لـو مـرّهْ　　　وِشْ لونْ لو عاد النِظَرْ بـهْ ثـاني

بالبناء على ما تقدم، ترى الدراسة أن تناول الشعر النبطي من وجهة النظر الأسلوبية، مسألة ما عليها من سبيل، ما دام الشعر النبطـي قـد اسـتوفى كامـل الشرائط، وتحققت فيه جميع الأبعاد التي تؤهله ليكـون ميـداناً للبحـث والعمـل الأسلوبي، وتنبه الدراسة إلى أن هناك أبعاداً أخرى يمكن ملاحظتهـا مـن تتبـع حركيّة الدرس الأسلوبي، وأهمها علمية المقاربة وموضوعيتها، بـالتركيز علـى النص والتنصل من "الإقرار بأي قيمة جمالية للأثّر الأدبي ما لـم تُـشرح مادتـه اللغوية، على أساس اتحاد منطوق مدلولاتها بملفوظ دوالها، ثم إنه لا أسلوبية بدون غوص في أبعاد الظاهرة اللغوية في حد ذاتها"[22]، ونظراً لانبثاق الأسلوبية مـن

---

[21] الديوان الثاني: الأمير خالد الفيصل، ص 8.

[22] الأسلوبية والأسلوب: عبد السلام المسدي، ص 122.

دائرة اللغة، وتمركزها حول معطياتها وأنظمتها المختلفة؛ فقد عُرِّفت الأسلوبية على أنها "وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات"[23].

وفقاً لهذا المفهوم فإن الدراسة في سعيها لتلمّس الظواهر الأسلوبية في شعر البلاط، إنما تركز على الجانب اللغوي لهذا الشعر، وتنطلق ابتداءً منه، باعتباره ركيزة البحث والتحليل الأسلوبي، ولأنه -أي الجانب اللغوي- يمثل الوظيفة الأولى من وظائف النص -كما تقدم- وهي الإبلاغ.

ولأن النص -موضوع الدراسة- هو نص شعري في الأساس، التفتت الدراسة إلى الوظيفة الأخرى التي يجسّدها وهي الإمتاع، الذي يتحقق للنص الشعري عبر سبل و وسائل شتى، أوّلها الإيقاع، بما يشتمل عليه من وزن وقافية، وثانيهما التصوير الفني بما يشتمل من عناصر بلاغية مختلفة.

بالبناء على ما تقدم، ترى الدراسة أن الظواهر الأسلوبية للنص الشعري عامة، ولشعر البلاط، على وجه الخصوص، يجب أن تنحصر في ثلاثة المستويات الآتية:

1. المستوى الأول: البناء اللغوي
2. المستوى الثاني: البناء الإيقاعي
3. المستوى الثالث: البناء الفني

---

(23) الأسلوبية والأسلوب: عبد السلام المسدي، ص 45.

تبحث الدراسة في هذا الفصل المستوى اللغوي، بينما تُرجئ الحديث عن المستوى الإيقاعي إلى الفصل الثالث، وقد اكتفت الدراسة بهذين المستويين، فقط، لأن مدار العمل و غاية البحث تنحصر أساسا في رصد الظواهر الأسلوبية في شعر البلاط، باعتباره شعرا نبطيا، ثم مقارنتها بلغة الشعر الفصيح وإيقاعه، ولعل هذه الموازنة اللغوية الإيقاعية هي ما يكسب الدراسة شيئا من الجدة، أما المستوى الفني فقد تركت الدراسة البحث فيه، لأنه متحقق في الشعر النبطي ولا مجال لنفيه، ولذلك ستكون نتيجة المقارنة الفنية التي ستعقدها الدراسة، بينه وبين الشعر الفصيح معلومة سلفا؛ ذلك أن الأساليب الفنية المستخدمة في اللهجات هي ذاتها المستخدمة في اللغة الفصحى، وبالتالي ستكون الأساليب الفنية المستخدمة في الشعر النبطي (وهو شعر معتمد على اللهجة)، هي ذاتها تلك الأساليب المستخدمة في الشعر الفصيح (وهو شعر معتمد على العربية الفصحى).

المستوى الأول: البناء اللغوي في شعر البلاط

بعدما ترسخ لدى الدراسة أن اللغة هي ميدان الدارس الأسلوبي وأساسه، وان اللحظة التي تتسرب فيها النوازع التاريخية أو السيكولوجية أو الاجتماعية أو السياسية إلى ميدان التحليل، ستكون نقطة ترتد عندها الدراسة عن الأسلوبية إلى مجالات تحليل أخرى، بادرت الدراسة إلى تحديد المستويات الممثلة لأبعاد اللغة وأنظمتها المختلفة، باعتبارها منظورات تطل من خلالها على شعر البلاط، فكل ما

يُبصر من خلال هذه المنظورات يمثل بالنسبة للدراسة الحصيلة النهائية من المعطيات اللغوية، التي تُعد سمة أسلوبية ينماز بها شعر البلاط عن غيره، باعتبار "الشعر لغة يبدعها الشاعر لأجل أن يقول شيئاً لا يمكن قوله بشكل آخر"[24]. ونظراً لـ "تحقق هوية النص من خلال السمات الأسلوبية التي تتبدّى في كل خلية"[25] من خلاياه، أو بنية لغوية من أبنيته، بادرت الدراسة إلى تحديد الظواهر اللغوية المشكلة للسمات الأسلوبية للخطاب الصادر عن شعراء البلاط –موضوع الدراسة– معتمدة على التماثل الظاهر في لغة الشعراء الثلاثة، والتجانس –النسبي– الحاصل بينهم؛ "فكلما كانت المواد المدروسة متجانسة، كلما زادت حظوظ ظهور الملامح المشتركة بينها"[26]. وبعد إدامة النظر في لغة الشعر لدى الملك عبد الله المؤسس، والشيخ محمد بن راشد، والأمير خالد الفيصل؛ خرجت الدراسة بالظواهر اللغوية الآتية، والتي يمثل بعضها ملمحاً أسلوبياً لدى ثلاثتهم مجتمعين، وبعضها الآخر ملمحاً أسلوبيا لدى واحد منهم دون البقية، أما هذه الظواهر فيمكن حصرها في ثلاثة مستويات لغوية، هي: المستوى الصوتي، والمستوى الصرفي، والمستوى النحوي.

---

(24) بنية اللغة الشعرية: جان كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص 155.

(25) الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي: عدنان قاسم، د.ط، الدار العربية للنشر والتوزيع، 2001م، ص 211.

(26) بنية اللغة الشعري: جان كوهن، ص 19.

1. المستوى الصوتي

يشكل البناء الصوتي في جميع لغات البشر أول الأنظمة اللغوية التي يُعنى اللغويون بدراستها، على اعتبار أن الكلام الإنساني يأتلف في أصله "من سلسلة من الأصوات الصادرة طواعية واختياراً عن الإنسان في الموقف اللغوي المعيّن. والإشارة إلى الموقف اللغوي هنا تعني أن هناك في الصورة شخصاً أو أشخاصاً آخرين يستقبلون هذه الأصوات التي تربطهم بالمتكلم ربطاً اجتماعياً أو التي تؤثر في هؤلاء السامعين تأثيراً يقتضي منهم سلوكاً معيناً أو رد فعل من نوع خاص"[27]. وعلى ذلك لا يستغني الدرس الصرفي أو النحوي عن دراسة الأصوات دراسة علمية، ولما كان ذلك كذلك. ابتدأت الدراسة بهذا المستوى (الصوتي)، آخذة بعين الاعتبار أن دراسة النظام اللغوي في الشعر النبطي عموماً، وفي شعر البلاط على وجه الخصوص، لا يمكن أن تتم إلاّ انطلاقاً من التركيب الصوتي لهذه اللغة، قصد الوقوف على أبرز الظواهر اللغوية التي تشكل معلماً أسلوبياً واضحاً في شعر البلاط.

تتميز لغة شعر النبطي، وهي -كما تقدّم- اللهجة البدوية السائدة في منطقة الجزيرة العربية، بعدد من الخواص الصوتية الفارقة، والتي تُكسب هذه اللغة

(27) علم اللغة العام–الأصوات: كمال بشر، دار المعارف، مصر، 1986، القسم الثاني، ص 167.

خصوصيّة واضحة لدى مقارنتها بالعربية الفصحى، أو بغيرها من اللهجات العربية في العصر الحديث[28]، ويمكن إجمال هذه الخواص فيما هو آت:

أولاً: التنوّع الألفوني

تُقسم الأصوات في علم اللغة الحديث إلى قسمين رئيسين هما: "الأصوات الصامتة، وهي ما يُطلق عليه في الإنجليزية Consonants، والحركات Vowels"[29]، وهذان القسمان يفترقان عن بعضهما، ويختلفان جذرياً في طبيعة النطق والتكوين؛ فالحركات (الصوائت) تتكون من اندفاع الهواء القادم من الرئتين عبر مجرى القناة النطقية دون وجود عائق يعترض مجرى الهواء اعتراضاً كلياً أو جزئياً، ودون تضييق لمجرى الهواء يؤدي إلى حدوث احتكاك مسموع[30]. أما الصوامت فتتكون من وجود عائق يعترض مجرى الهواء اعتراضاً تاماً يؤدي إلى انحباس الهواء خلفه، أو اعتراضاً جزئياً يؤدي إلى احتكاك بأعضاء النطق[31].

---

[28] قسم المحدثون اللهجات العامية في العصر الحديث إلى خمس مجموعات، هي:

1- مجموعة اللهجات الحجازية: وتشمل لهجات الحجاز ونجد واليمن.

2- مجموعة اللهجات السورية: وتشمل جميع اللهجات العربية في سوريا باستثناء الجزء الشرقي فيها، وفي لبنان وفلسطين والأردن.

3- مجموعة اللهجات العراقية: وتشمل جميع اللهجات العربية في العراق وشرقي سوريا.

4- مجموعة اللهجات المصرية: وتشمل جميع اللهجات العربية في مصر والسودان.

5- مجموعة اللهجات المغربية: وتشمل جميع اللهجات العربية في المغرب العربي.

انظر فقه اللغة: علي عبد الواحد وافي، ط3، لجنة البيان العربي، 1953م، ص 159.

[29] المدخل إلى علم اللغة: رمضان عبد التواب، ط2، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1983م، ص 42.

[30] انظر المرجع نفسه والصفحة؛ اللسانيات-المجال والوظيفة والمنهج: سمير شريف استيتية، ط1، عالم الكتب الحديث، اربد، 2005، ص 55.

[31] انظر اللسانيات: سمير شريف استيتية، ص 40-44.

تحتوي العربية الفصحى ثلاثة أصوات صائتة (حركـــات) وهـــي: الفتحـــة والضمة والكسرة، ولا تخلو ثلاثتها من أن تكون قصيرة أو طويلـــة، كمـــا هـــو موضّح في الجدول رقم (1):

	الحركة	وصفها	الرمز الصوتي[32]	مثالها[33]
1-	الفتحة	قصيرة	a	حرف الكاف في كَتَبَ
		طويلة	ā	حرف الكاف في كاتَبَ
2-	الضمة	قصيرة	u	حرف القاف في قُتِلَ
		طويلة	ū	حرف القاف في قوتِلَ
3-	الكسرة	قصيرة	i	حركة اللام في عَلِمَ
		طويلة	ī	حركة اللام في عَليم

جدول رقم (1)

الأصوات الصائتة في العربية الفصحى ورموزها الصوتية

أما الأصوات الصامتة في العربية الفصحى، فعددها ثمانية وعشرون صوتاً، ويمثلها الجدول رقم (2):

(32) ستستخدم الدراسة الرموز والكتابة الصوتية، لأن بعض الأصوات المنطوقة في لغة شعر البلاط لا يوجد لها تمثيل كتابي في العربية الفصحى.

(33) لقد خصّت الدراسة الحركات دون الصوامت بالأمثلة، لأغراض التوضـــيح -لا أكثـــر- فيمـــا يخـــص الحركات.

	الصوت	الرمز		الصوت	الرمز
1.	الهمزة	'	15.	الضاد	d̲
2.	الباء	B	16.	الطاء	t̲
3.	التاء	T	17.	الظاء	z̲
4.	الثاء	t̲	18.	العين	ʻ
5.	الجيم	ğ	19.	الغين	ġ
6.	الحاء	ḥ	20.	الفاء	f
7.	الخاء	h̲	21.	القاف	q
8.	الدال	D	22.	الكاف	k
9.	الذال	d̲	23.	اللام	L
10.	الراء	R	24.	الميم	m
11.	الزاي	Z	25.	النون	n
12.	السين	S	26.	الهاء	h
13.	الشين	Š	27.	الواو	w
14.	الصاد	s̲	28.	الياء	y

جدول رقم (2)

الأصوات الصامتة في العربية الفصحى ورموزها الصوتية

تمثل جميع الأصوات المذكورة الصامتة والصائتة الهيكل الصوتي للعربية الفصحى، ويُسمّى كل صوت من هذه الأصوات في الدرس اللساني الحديث، "فونيما"، ويُعرّف بأنه: أصغر وحدة صوتية في البناء اللغوي يؤدي اختلافها إلى اختلاف المعنى[34]، وفي حال اختلفت وبقي المعنى كما هو، تسمى هذه الوحدة الصوتية "ألفونا" والذي يُعرّف بأنه: أصغر وحدة صوتية في البناء اللغوي لا يؤدي اختلافها إلى اختلاف المعنى[35]، فكلمة (قالَ) -على سبيل المثال- تتكون من أربعة أصوات هي: القاف والفتحة الطويلة واللام والفتحة القصيرة، وكما يلي qāla = (q+ā+l+a) .

يسمّى كل صوت من هذه الأصوات الأربعة فونيماً؛ لأن اختلاف أيّ منها سيؤدي إلى اختلاف شكل الكلمة ومعناها، فلو استبدلنا صوت الميم بصوت القاف لتحولت الكلمة من "قالَ" (qāla) إلى "مالَ" (māla)، ولو استبدلنا الكسرة الطويلة بالفتحة الطويلة لتحولت الكلمة من البناء للمعلوم "قال" (qāla) إلى البناء للمجهول "قيلَ" (qīla)، ولو استبدلنا صوت الدال بصوت اللام لتحولت الكلمة من "قالَ" (qāla) إلى "قادَ" (qāda).

بناء على ذلك، تكون القاف والفتحة الطويلة واللام فونيمات؛ لأن اختلاف أيّ منها سيؤدي إلى اختلاف معنى الكلمة في كل مرّة، ولكن إنْ اختلفت الطبيعة

---

(34) انظر اللسانيات: سمير شريف استيتية، ص 71.

(35) انظر مرجع نفسه والصفحة؛ علم اللغة العام: كمال بشر، ص 157-158.

النطقية لأيّ منها دون أن يؤدي ذلك إلى اختلاف معنى الكلمة، تكــون الــصورة المغايرة -نطقياً- في هذه الحالة ألفوناً لا فونيماً. فكلمة (قالَ) -على سبيل المثال- قد يختلف نطقها من بيئة إلى أخرى، ومن لهجة إلى أخرى في العالم العربـــي، إذ تُنطق القاف بأكثر من صورة، فمرة تُنطق بصورتها الأصـــلية الفــصيحة "قـــال" (qāla) ومرة تُنطق كافاً "كالَ" (kāla)، وثالثة تُنطق همزة "آلَ" (ʼ āla)، ورابعة جيماً مصرية "ڨال"[36] (gāla)، وخامسة قافاً مفخّمة (Gāla)[37].

إن اختلاف الطبيعة النطقية للكلمة بسبب اختلاف نطق صوت القـــاف، لـــم يؤد في هذه الحالة إلى اختلاف معناها، فقد ظلّ معنى (القول) موجوداً فـــي كـــل مرّة، على الرغم من اختلاف صورتها النطقيّة. في مثل هذه الحالة تكون الكـــاف والهمزة والجيم المصرية والقاف المفخمة ألفونات لصوت القاف؛ لأن اختلافها في هذا السياق لم يؤد إلى اختلاف معنى الكلمة، ويُعرف مثل هذا التنوع الحادث هنـــا "بالتنوّع الألفوني".

تتميز لغة الشعر النبطي عموماً، وشعر البلاط منه على وجه الخـــصوص، بتنوعها الألفوني؛ إذ نجد فيها أصواتاً كثيرة تختلف طبيعتها النطقيّة عـــن طبيعـــة

---

(36) آثرت الدراسة عدم استخدام الكاف الفارسية (گـ) كرمز كتابي لصوت الجيم المصرية، كما تفعل بعض الدراسات، خشية أن تُقحم إلى العربية رموزاً كتابية ليست منها، واستعاضت عن ذلك بوضع خط أسفل الصوت الذي حدث فيه اختلاف نطقي مع كتابته بالرموز الصوتية الدولية كي يتضح المراد.

(37) حول التنوعات النطقية لصوت القاف، ودَوْر اللهجات في ذلك، انظر في فقه اللغة وقضايا العربية: سميح أبو مغلي، ط1، دار مجدلاوي، عمان-الأردن، 1987م، ص 37-38.

النطق الفصيح، ومع ذلك يبقى معنى المفردة قائماً دون اختلاف لدى مبدع هذا الشعر أو لدى متلقيه، مما يجعل مثل هذا التنوع النطقي سمة ومزية أسلوبية، يتماز بها شعر البلاط، ولقد تقدّم القول في الفصل الأول، بأنّ كثرة الخروج على طبيعة النطق الفصيح هو سبب تسمية هذا النوع من الشعر بالشعر النبطي، على اختلاف مبدعيه، وتنوّع بيئاتهم، و تباين جغرافية المناطق التي ينتمون إليها في شبه الجزيرة العربية. أما صور التنوع الألفوني التي ينماز بها شعر البلاط، فيمكن حصرها فيما هو آت:

1- نطق القاف جيماً مصرية. (g ← q)

يُنطق صوت القاف في شعر البلاط جيماً مصرية، أما صوت القاف فهو صوت لهوي انفجاري مهموس[38]، في حين أن الجيم المصرية هي صوت طبقي انفجاري مجهور، فهذه الجيم هي النظير المجهور Voiced Counterpart لصوت الكاف في النطق الفصيح؛ إذ لا فرق بينهما إلا في صفة الجهر والهمس فقط[39]، وعلى أيّة حال فالجيم المصرية من الأصوات التي لا تحتويها العربية الفصحى مع وجوده في بعض لهجاتها.

إنّ شواهد مثل هذا التنوع كثيرة جداً، يشترك فيها عامة شعراء البلاط، موضوع الدراسة، ومنها:

---

(38) علم اللغة العام: كمال بشر، ص 109.

(39) المرجع نفسه، ص 126-127.

قول الملك عبد الله المؤسس[40]:

1-[41] البَارِحَــــة بِـــــديارِ القُـــــومْ   وَاليـــــــوم بِـــــــدْيارِ حيّـــــــانْ
عـــود موز نابت بالقـــــريتين   ياكل الفلاح من زينـــة ثمرها

'il-bārḥa bidyāri --l-gōm

wa-l-yōm bidyāri ḥiyyān

'ud muzin nabtin bilgaritein

yākel al falaḥ min ziinit ṯmrha

وقول الشيخ محمد بن راشد[42]:

2-الحمْدْ لهْ دايمٍ على كـــلٍّ حـــالي   قَـــدَّرْ وْبِألطافـــه عِبـــاده جِزاهـــا

'al-ḥamd lah dāymin 'alā killi ḥālī

gaddar w-bi'alṭāfah 'ibādah ǧizāhā

وقوله[43]:

3- راعي جبينٍ في دجا الليل لمّاعْ   وِخدٌّ كما البَراقِ ياضـــي اشـــتعالِه

rā'ī ğibīnin fī diğa-l-lɛl lammā'

wi ḫddin kama-l-barrāg yāḍ-š-ti'ālih

---

[40] الملك المؤسس عبد الله بن الحسين مفكراً وأديباً: تحرير بكر المجالي، وقاسم الدروع، ط1، د.ن، 1999، ص 68.البيت الثاني من قصيدة رواها مفلح اللوزي،احد المقربين للملك المؤسس حفظه الله، وهو مـــن اعيان الأردن.

[41] ستُعطى الشواهد الشعرية أرقاماً متسلسلة في هذا الفصل لأغراض المناقشة العلمية.

[42] ديوان الأمسية: الشيخ محمد بن راشد آل مكتوم، طبع مطبعة بن دسمال، أبو ظبي، 1997، ص 13.

[43] المرجع نفسه، ص 69.

وقوله[44]:

4- زاد دقّاتـــه غِـــريمٍ مِـــستِهيجْ   بَه يزيد الشّوقِ لَهْ بامْراضِ عـــوقِ

zād daggatih ġirīmin mistihīğ

bah yizīda-š-šōg lah bamrāḍ ʻōg

وقول الأمير خالد الفيصل[45]:

5- لا تـــــسألوني ليـــــه أنـــــا   عاشـــــقِ خزامـــــى مُـــــستهامْ

lā tis'alūnī lɛh-a-nā

ʻāšig ḫzāmā mustahām

وقوله[46]:

6- قِلبي إللي لِواه مْنَ الصِيواديف لاوي   جَرَّحتهَ اللّيالي والحظـــوظَ الرّديَّـــه

qalbī ʼillī liwāh-i-mna-ṣṣādīf lāwī

ğarraḥtha-l-liyālī wa-l-ḥuẓūẓa-r-ridiyya

وقوله[47]:

7- والرّياح تشيلْ كِثبـــانَ الرّمِـــلْ   كيفْ زهرَ العِشبْ يبقى مـــا يعيب

---

[44] ديوان الشيخ محمد بن راشد آل مكتوم، ص 130.

[45] قصائد نبطيّة، ص 52.

[46] المرجع نفسه، ص 108.

[47] الديوان الثالث: الأمير خالد الفيصل، ط1، طبع المؤلف، 1997، ص 49.

warriyāḥ-i-tšīl kitbān-a-rramil

kɛ̃f zahra-l-ʻišib yibgā mā yiʻīb

في جميع هذه الشواهد تُنطق القاف جيماً مصرية في المفـــردات التاليـــة: "القوم" (al-gūm) في الشاهد الأول، "قدّر" (gaddar) في الشاهد الثاني، "البرّاق" (al-barrāg) في الشاهد الثالـــث، "دقّاتـــه" (daggātih)؛ "الـــشوق" (aššūg ʼ)؛ "عوق" (ʻūg) في الشاهد الرابع، "عاشق" (ʻāšig)في الشاهد الخـــامس، "قلبـــي" (galbī) في الشاهد السادس، "يبقى" (yibgā) في الشاهد السابع.

وفقاً لما تقدم يكون صوت الجيم المصرية [g] ألفوناً لـــصوت القـــاف [q] وتكون هذه الظاهرة سمة صوتية يشترك بها كل من الملـــك عبـــد الله المؤســـس، والشيخ محمد بن راشد آل مكتوم، والأمير خالد الفيصل بعدما ثبت وجودهـــا فـــي أشعارهم مجتمعين.

2- نطق الجيم ياءً (y ← ǧ)

يعتبر نطق صوت الجيم ياءً من أبرز الظواهر اللهجية التي ما زالت سائدة إلى اليوم على ألسنة أبناء المنطقة الشرقية في الجزيرة العربية، وبـــالأخص فـــي

دولتي الإمارات العربية المتحدة[48] والكويت. وقد ظهرت هذه الظاهرة في شعر البلاط على نحو ملحوظ، وشواهدها في شعر الشيخ محمد بن راشد آل مكتوم أكثر من أن تحصى، فمن ذلك قوله[49]:

8-بِـــنْ خليفـــة يـــاك مرســـالي   حِـــل موضـــوعي وَ لِمْهِمّــــه

bin ḫalīfa yāk mirsālī

ḥil mawḍū'ī wa limhimma

وقوله[50]:

9- وِعْدادْ ما غَنّت بِطِعْسٍ مِنِ اعروقه   وْ يَرَّت لحنها بِطاروقٍ من اشــواقه

wi-'dād mā ġannat bi-ṭi'sin min-i-'rūgah

w yarrat laḥinhā bi-ṭārūgin min-a-šwāgah

وقوله[51]:

10-واحبَّ ظبيٍ أكْحَلَ العين يَفّــالْ   يشفيكْ شوفَه مِنِ ارْيـــامَ الرّمـــالي

wa ḥibbi ẓabyin 'akhala-l-'ɛn yaffāl

yišfīk šōfah mini-ryāma-rrimālī

---

[48] انظر الخصائص الصوتية في لهجة الإمارات العربية -دراسة ميدانية- :أحمد عبد الرحمن حمّــاد، ط1، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1986، ص 17 .

[49] ديوان الشيخ محمد بن راشد، ص 199.

[50] المرجع نفسه، ص 109.

[51] ديوان الأمسية، ص 139.

وقوله[52]:

11-و انا المِعذّب بْنار الشوقْ وِفتُوري   ظامي على يالِ نَهرِ فـي خمايلهـا

wa na-l-mi‘ad̲ d̲ab ‘ibnāra-ššūg wi-ftūrī

ẓāmī ‘alā yāli nahrin fī ḫamāyilhā

في جميع الشواهد السابقة يُنطق صوت الجيم ياءً، وقد التُزمت هذه الظاهرة لا في النطق حسب، بل في الكتابة أيضا، في جميع المفردات التالية:

"ياك" (yāk) في الشاهد الثامن، "يَرّت" (yarrat) في الشاهد التاسع، "يَفّال" (yaffāl) في الشاهد العاشر، "يالِ" (yāli) في الشاهد الحادي عشر، وقـد كـان الأصل في جميع هذه المفردات أن تُنطق فيها الياء جيمـاً، وكمـا يلـي: "جـاك" (ğāk)؛ "جَرَّت" (ğarrat)؛ "جَفّال" (ğaffāl)؛ "جالِ" (ğāli). وعلى ذلـك يكـون صوت الياء في جميع هذه المفردات ألفوناً لصوت الجيم لفصيح. وجدير بالـذكر، أن نشير -هنا- إلى أنّ هذا التنوّع الألفوني لصوت الجيم ليس ظاهرة عامة فـي لغة شعر البلاط، بل هي ظاهرة تخص شعر الشيخ محمد بن راشـد وحـده؛ لأن صوت الجيم لا يتغيّر نطقاً أو كتابة في شعر الملك عبـد الله المؤسـس، وشـعر الأمير خالد الفيصل، ودليل ذلك قول الملك عبد الله المؤسس.

(52) ديوان الأمسية، ص 40.

12- لا ياغزالن شفتــها بالفــدين ۝ وياصباح الخيــر يــاحلو طختمهــا

13- والجـــدايل زافتـــين ومـــع ۝ ســـواد عيونها وطـــول رقبتـــها

عــود مـــوز نابت بالقريتيـــن ۝ ياكل الفلاح من زينة ثمرها [53]

1) lā yā ġ azalin šiftah bil- fedīn

Wā ya ṣbaḫ elḫēr yā ḥilō takḫtmhu

2) wl- ğādāyl zāftein wm‘

swad ‘iōnha wtōl reqbithā

3) ’ud muzin nabtin bilqaritein

yākel al falaḫ min ziinit ṯmrha

وقول الأمير خالد الفيصل[54]:

14- هو صِحيحَ الهوى ما لَهْ دِوى ۝ خَبِّر اللّي جــاكْ عــاني يستَــشيرْ

hū ṣiḥīḥa-l-hawā mā lah diwā

ḫabbir-l-lī ğāk ‘ānī yistašīr

وقوله[55]:

15-أناغِم الحَرفْ ذا باكي وِ ذا شاكي ۝ وَ ارْسِلْ مَعَ كِلِّ دَمعةْ وَجْدْ تَغْرِيــدَه

’anāġimi-l-ḥarf d̲ā bākī wi d̲ā šākī

wa-rsil ma‘ā killi dam‘at wağd taġrīda

---

[53] الديوان الملكي، دائرة التوثيق، ص 890، مجلد جولات، (2).

[54] قصائد نبطية، ص 41.

[55]الديوان الثاني، ص 188.

وقوله[56]:

16-والجِداوِلْ بينْ روضَاتي جِرَتْ ذا يسيلْ وْ ذا غِديرٍ يمْتِلي

wi-l-ğidāwil bēn rōḍātī ğirat

ḏā yisīl w ḏā ġidīrin yimtilī

في جميع هذه الشواهد بقي صوت الجيم على حاله ولم يتغيّر نطقاً ولا كتابة في جميع المفردات التالية: "والجدايل" (wl- ğādāyl)؛ في الشاهد الثاني عشر؛ "جاك" (ğāk) في الشاهد الرابع عشر، "وَجد" (wağd) في الشاهد الخامس عشر؛ "جِرَتَ" (ğirat) في الشاهد السادس عشر.

وعلى ذلك يكون التنوع الألفوني لصوت الجيم، في هذا السياق، سمة أسلوبية تخص لغة الشعر لدى الشيخ محمد بن راشد، وهي بالتأكيد تمثل علامة فارقة تميزه عن غيره من شعراء البلاط -موضوع الدراسة. وحرّيّ بالذكر هنا أن ننبه إلى أن نطق الجيم ياءً في شعر الشيخ محمد راشد أو غيره من شعراء الإمارات العربية المتحدة، ليس ظاهرة لهجية حديثة النشوء والتكوين، بل هي ظاهرة لهجية موجودة منذ القدم في المنطقة الشرقية لشبه الجزيرة العربية، وثابتة بنسبتها إلى قبيلة تميم، وقد أقّر القدماء بفصاحتها، فقد عُزيت "الصهريّ والصهاريّ -بالياء المشددة إلى تميم"[57]، في حين أن العرب من بني كلاب

---

[56] الديوان الثالث، ص 74.

[57] اللهجات العربية في التراث: أحمد علم الدين الجندي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1978م، ج1،ص 458.

يقولون: "الصهاريج والواحد صهريج"[58]. وقد ورد عن العرب قولهم: "جار جار"[59]. أو "حار يار"، فـ "جار" لغة في "يار"، كما قالوا: الصهاريج والصهاري وصهريج وصهريّ [60]، وحدّث أبو بكر بن دريد قال: "حدّثني أبو حاتم، قال: سألت أم الهيثم هل تُبدل العرب الجيم ياء في شيء من الكلام، فقالت نعم، وأنشدت:

إذا لم يكُنْ فيكُنّ ظِلٌّ ولا جنىً فأبعدكُنّ الله مِن شَيَراتِ"[61]

بالبناء على ما تقدم، يكون التنوّع الألفوني لصوت الجيم، في هذا السياق، تنوعاً ضاربة جذوره في عمق التاريخ، وهو فضلاً عن ذلك ليس تنوعاً لهجياً منحرفاً عن الفصحى، بل هو ممثل للهجة من لهجاتها القديمة، يقول: أحمد علم الدين الجندي: "وعلى أي حال فظاهرة قلب الجيم ياء قد وقعت في الفصحى ولهجاتها القديمة، كما ظهرت في اللهجات العربية الحديثة ... في الساحل الشرقي لشبه الجزيرة العربية فشملت الأهواز والكويت والبحرين وقطر ودبي وأبي ظبي والشارقة ..." [62].

---

(58) . كتاب الإبدال: أبو الطيّب عبد الواحد بن عليّ اللغويّ، تحقيق عز الدين التنوخي، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق، 1960، ج1، ص 261.

(59) مَثلٌ يضرب لشدة الحرارة.

(60) الأمالي: أبو علي القالي، ط2، مطبعة دار الكتب، القاهرة، د.ت، ج2، ص 214.

(61) المرجع نفسه والصفحة؛ كتاب الإبدال: أبو الطيب اللغوي، ج1، ص 261.

(62) اللهجات العربية في التراث: أحمد علم الدين الجندي، ج1، ص 461.

3- نُطق الكاف جيماً مهموسة (k←ʒ)

يُنطق الكاف في بعض المواطن في لغة شعر البلاط جيمـاً مهموسـة [ʒ] والجيم المهموسة هي النظير النطقي لصوت الجيم المجهـورة [ǧ] فـي النطـق الفصيح، وهذا الصوت من الأصوات التي لا تحتويها العربية الفـصحى، ولكنـه موجود في لهجاتها، وفي لغات أجنبية كثيرة، فمثاله في الإنجليزية الـصوت [ch] في كلمة [church]، ومن شواهد هذا التنوع لألفوني -أي نطـق الكـاف جيمـاً مهموسة، قول الشيخ محمد بن راشد[63]:

17-اسمحوا لـي چان[64] مِغْتَلْـسا فـي جِـوابٍ بـينْ جِلَّاسَـه

'ismaḥūlī ʒān miğtalsā

fī ğiwābin bēn ğillāsah

وقوله[65]:

18-عَنْ دونْ وَصلَه قاطِعِ البينْ وَقَّفْ وَ انا جَوادي مِـن عَـضَاده چِتِيفـي

' an dūn waṣlah gīṭi'i-l-bēn waggaf

wa nā ğawādī min 'aḍādah ʒitīfī

---

[63]ديوان الشيخ محمد بن راشد، ص 84.

[64]هكذا رُسم هذا الصوت في الديون (چ)، والدراسة ستلتزم بما أقرّته مسبقاً في رسم الصوت كما هو في العربية الفصحى مع تمييزه بوضع خط أسفله للدلالة على التنوّع الألفوني في نطقه.

[65]ديوان الشيخ محمد بن راشد، ص 105.

وقوله[66]:

19- چنّه يحشّ القلب مرهوف لامْواسْ   حَشّ الصّريم اللّي نِــواه اليبوســـي

ʒannah yiḥišša-l-galbi marhūfa-lamwās

hašša-ṣṣirīm ʼillī niwāha-l-yibūsī

في هذه الشواهد نطقت الكاف [k] جيماً مهموسة [ʒ] في المفردات التاليــة: "كِان" (ʒān) في الشاهد السابع عشر، "كِتيفي" (ʒitīfī) في الشاهد الثامن عــشر، "كِنّه" (ʒannah) في الشاهد التاسع عشر، وكان الأصل فيها أن تُنطق كافاً علـــى الأصل، وكما يلي "كان" (kān)؛ "كتيفي" (kitīfī)؛ "كَنّه" (kannah)، وعلى ذلــك يكون صوت الجيم المهموسة [ʒ] في جميع هذه المفردات ألفوناً لصوت الكاف في النطق الفصيح. ومما تجدر ملاحظته هنا أن التنوع الألفوني لصوت الكاف تمامــاً كالتنوّع الألفوني لصوت الجيم، من حيث أن كلاً منهما ليس ظاهرة أسلوبية عامة في لغة شعر البلاط؛ فكما أن نطق الجيم ياءً مزية أسلوبية تخص لغة الشعر لـــدى الشيخ محمد بن راشد، فإن نطق الكاف جيماً مهموسة كذلك أيــضاً، فقــد تبــيّن للدراسة من خلال مطالعة الدواوين وسماع التسجيلات الصوتية (الخاصة بـــالأمير خالد الفيصل والشيخ محمد بن راشد)، أن هذا التنوع الألفوني –أي نطق الكـــاف

[66]ديوان الشيخ محمد بن راشد، ص 550.

جيماً مهموسة- غير موجودة في لغة الشعر لدى الملك عبد الله المؤسس والأمير خالد الفيصل، ودليل ذلك قول الملك المؤسس[67]:

20-بَالتِرِفْ يا بو حَنَكْ مـا سـومْ   لـشريه بغـالي الاثمـانِ

battirf ja- bū ḥanek mā suum

la-šrīh bġāli zal-zalṭmaan

وقوله[68]:

21-لَـشْريهْ أنـا وَسَـومْ   وإنْ كـانْ بَيَّـهْ مـا عَطَـانِي

يامخلد يامسكر البلعـوم   خشمك عوج دوبه لي بـان

1) la-šrīh'amnā wa sū

win kān bayyah mā 'aṯānī

2)yā-miḫlid ya-mskr al bāl'ōm

ḫaŠmak 'ōğ dobah li bāni

وقول الأمير خالد الفيصل[69]:

22-يسْهرْ مَعَ الذكرى على صِـفْرِ الاوْراقْ   في صَفحَةٍ تِشْربْ دِمـوعَ اليَـراعِ

yishar ma'a-d ḏikrā 'alā ṣifri lawrāg

fī ṣafḥatin tišrab dimū'a-l-yarā'ī

---

(67) الملك عبد الله بن الحسين شاعراً وأديباً، ص 68.

(68) المرجع نفسه، والصفحة. البيت الثاني من الاثار الكاملة للملك

(69) الديون الثالث، ص 17.

وقوله[70]:

23-ما صادِقْ إلا مَن كِوَتني حُرُوقَه   يا ليتها تكِـذِبْ جِـروحَ المِحِبِـينْ

Mā ṣādig ‘illā man kiwatnī ḥurūgah

yā lētahā tikdib ğirūḥa-l-miḥibbīn

وقوله[71]:

24-وِيا دَليلَ العِقولْ اللّي تِخَبّطْ هَوايِمْ   كَنّه الجَدْيْ في ظَلْماتِهـا نِسْتَـشيرَه

wi yā dalīla-l-‘igūl ’illī tiḫabbaṭ hawāyim

kannahi-l-ğady fī ẓalmātihā nistašīrah

في جميع هذه الشواهد بقي الصوت الكاف على حاله ولم يتغيّر في النطـق إلى صوت الجيم المهوسة، في جميع المفردات التالية: "حَنَك" (ḥanak) في الشاهد العـشرين، "كـان" (kān)، وفـي الـشاهد الحـادي والعـشرين، "الـذكرى" (’ ad-dikrā) في الشاهد الثـاني والعـشرين، "كـوِتني" (kiwatnī)؛ "تِكـذِب" (tikdib) في الشاهد الثالث والعشرين؛ "كنّه" (kannah)، فـي الـشاهد الرابـع والعشرين.

إن ظاهرة التنوّع الألفوني الخاصة بصوت الكاف، في هذا السياق، ليـست بالجديدة على العربية، فهي ظاهرة معروفة منذ القدم، وثابتة نسبتها فـي التـراث

---

[70]الديون الثالث ، ص 86.

[71]الديوان الثاني، ص 51.

اللهجي للعربية الفصحى؛ فنطق الكاف جيماً مهموسة [ʒ] ظاهرة لهجية اشتهرت بها تميم[72]، وعامة ربيعة[73]، وهي ما سُمّي بالدرس اللغوي القديم "بالكشكشة"، وقد ثبت في البحث اللغوي والصوتي الحديث، أن ظاهرة الكشكشة ليست نطق الكاف شيناً، بل نطقها جيماً مهموسة [ʒ]، ولكن لأن هذا الصوت لم يكن معروفاً لدى القدماء، بوصفه صوتاً مستخدماً في العربية الفصحى، أو أيٍّ من اللغات الأخرى التي عرفوها في ذلك الوقت، وصفوه بالأقرب إليه سمعيّاً، وهو صوت الشين[74].

ومهما يكن من أمر، فإن الشواهد التي ساقها اللغويون القدامى دليلاً على مشروعية هذه الظاهرة كثيرة جداً، منها:

1- أنشد ثعلب[75]:

.... ومن يحلل بواديشِ يعِشْ

وقد أراد: "بواديك".

2- روى الخليل في معجمه[76] قول الشاعر:

علـيّ فيمـا أبتغـي أبغـيشِ　　　بيـضاءُ تُرضـيني ولا تُرضـيشِ

---

[72]انظر، كتاب الإبدال: أبو الطيب اللغوي، ج2، ص 230.

[73]انظر كتاب العين: الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السّامرائي، دار مكتبة الهلال، بيروت، د.ت، ج1، ص 31.

[74]انظر اللهجات العربية في التراث: أحمد علم الدين الجندي، ج1، ص 361.

[75]كتاب الإبدال: أبو الطيب اللغوي، ج2، ص 231.

[76]كتاب العين: الخليل بن أحمد، ج1، ص 31.

ونطلبـــــي ودّ بنـــــي أبـــــيشِ   إذا دنـــــوتُ جعلـــــتِ تُنْبـــــيشِ

وإنْ نأيـــــتُ جعلـــــتِ تُـــــدنيشِ   حتّـــــى تنقّـــــي كنقيـــــق الـــــدّيشِ

وقد أراد: "أبغيكِ"، تُرضيكِ"، "أبيكِ"، "تُنبيك"، "تُدنيكِ"، "الديكِ".

3- قُرئت بهذه الظاهرة -الكشكشة- بعض آيـات القـرآن الكـريم، فقـد قـرأ بعضهم[77]: "قد جعل ربُّشِ تحتشِ سريّا"[78].

إن جميع هذه الشواهد، هي أدلة قاطعة على أنّ التنوع الألفـوني الخـاص بنطق الكاف جيماً مهموسة، والذي ثبت وجوده في شعر الشيخ محمد بـن راشـد وحده، إنما هو تنوّع فصيح وموجود في العربية منذ القدم، بعدما قيل بـه الـشعر وقُرئ به كتاب الله عزى وجل.

ثانياً: الإمالة

تعد الإمالة واحدة من الظواهر النطقية الموجودة في العربية منذ القدم، وقد عُني بها اللغويون، وعلماء القراءات القرآنية على حد سواء، يقول ابن يعيش فـي تعريفه للإمالة: "الإمالة في العربية عدول بالألف عن استوائه وجنـوح بـه إلـى الياء"[79]، ونحو هذا التعريف ما أورده ابن الجزري من تعريف للإمالة، إذ يقول:

---

[77]انظر شرح الأشموني على ألفية ابن مالك: الأشموني، ط1، دار إحياء الكتب العربية، د.ت، ج4، ص 282.

[78]سورة مريم: آية 24.

[79]شرح المفصل: يعيش بن علي بن يعيش، د.ط، عالم الكتب، القاهرة، د.ت، ج 9، ص 54.

"الإمالة إن تنحو بالفتحة نحو الكسرة وبالألف نحو الياء"(80). ولـــدى النظـــر فـــي الدراسات الصوتية الحديثة نجد أن مفهوم الإمالة غير مختلف عما أورده العلمـــاء القدامى؛ فالإمالة "في مفهومنا الصوتي المعاصر، أية حركة واقعة بين أعلى حركة وأدنى حركة، (سواء أكانت الحركة أمامية أم خلفية)، فأعلى حركة أماميـــة هـــي الكسرة (والكسرة الطويلة وهي ياء المد)، وأدنى حركة أمامية هي الفتحة المرققـــة (والفتحة الطويلة وهي الألف)، وأي حركة واقعة بين الكسرة والفتحة المرقّقـــة أو بين ياء المد والألف المرققة، هي حركة ممالة. كذلك فإن أي حركة واقعـــة بـــين الضمة والفتحة المفخمة (أو بين واو المد والألف المضخمة) هـــي فـــي حقيقتهـــا إمالة"(81).

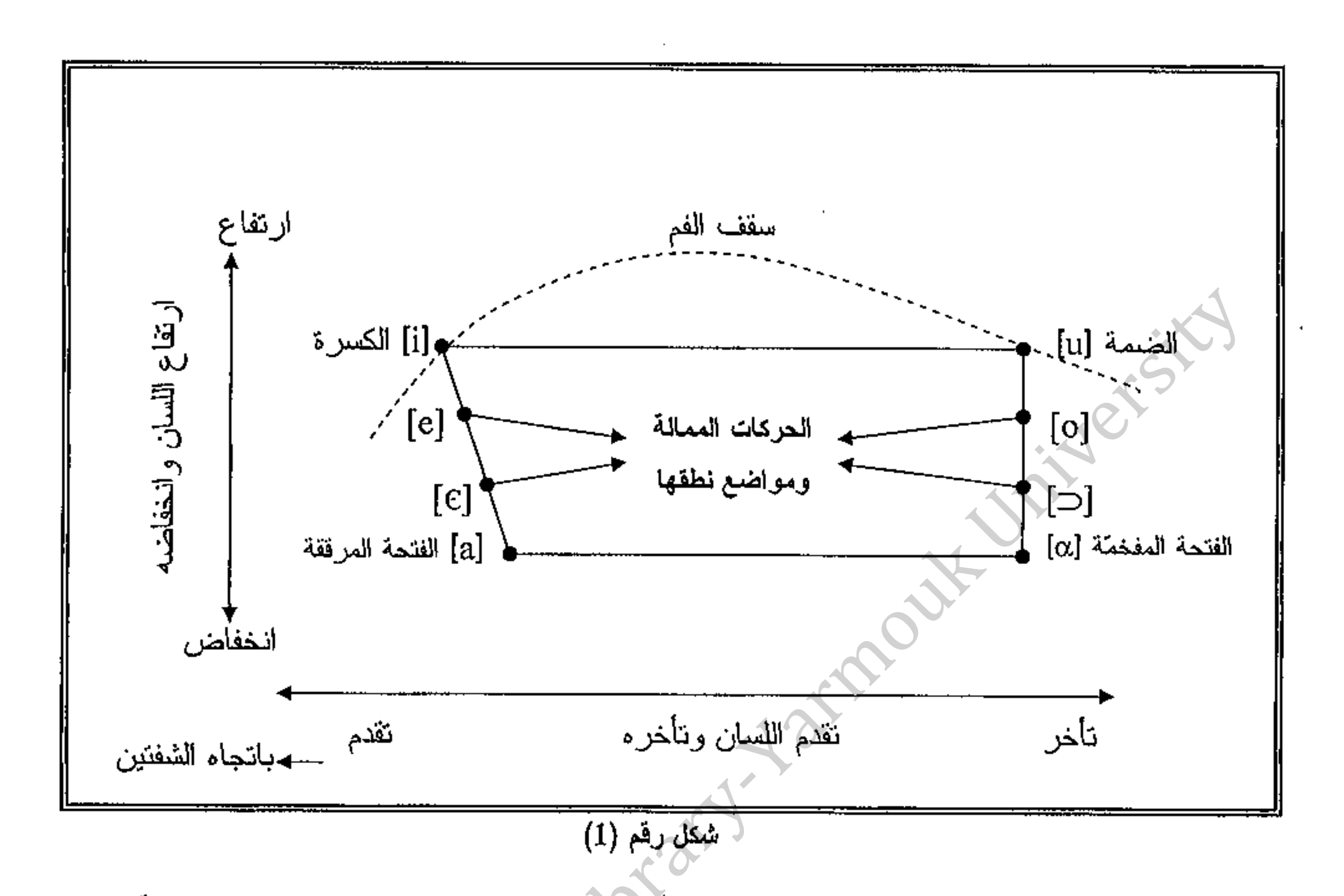
يتضح من كل ما سبق، أن الصوت الممال هو حركة واقـــع نطقهـــا بـــين حركتين، فإن وقع النطق باستخدام مقدمة اللسان كانت هذه الحركـــة واقعـــة بـــين الكسرة والفتحة المرققة، وإن وقع النطق باستخدام مؤخرة اللـــسان كانـــت هـــذه الحركة واقعة بين الضمة والفتحة المفخمة، انظر الشكل التالي(82):

---

(80) النشر في القراءات العشر: محمد بن الجزري، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ج2، ص 30.

(81) القراءات القرآنية بين العربية والأصوات اللغوية -منهج لساني معاصر: سمير شريف استيتية، عالم الكتب الحديث، اربد، 2005، ص 223.

(82) يعود أساس هذا الشكل إلى عالم الأصوات الكبير دانيال جونز، وقد تصرّفت الدراسة فيه فقط في تعيين الاتجاهات، وكتابة المفردات بالعربية، للإطلاع على الشكل كما هو، انظر اللسانيات: سمير شريف استيتية، ص 56؛ علم اللغة العام–الأصوات: كمال بشر، ص 141..



شكل رقم (1)

موضع اللسان في الحجرة الفموية بين التقدّم والتأخر والارتفاع والانخفاض عند نطق الحركات الممالة

تتميز لغة شعر البلاط باعتمادها -نطقياً- على الحركات الممالة في بنية المفردات اللغوية، كما تتميّز -أيضاً- بالتزامها بهذه الحركات الممالة في كثير من المواطن. والحق إن وجود الإمالة في لغة شعر البلاط، ليس ظاهرة تخص شعر البلاط وحده، بل هو ظاهرة ينماز بها الشعر النبطي عموماً على اختلاف مبدعيه.

تقدّم القول بأن الحركة الممالة تقع بين حركتين أماميتين (وهما الكسرة والفتحة المرققة)، أو بين حركتين خلفيّتين (وهما الضمة والفتحة المفخّمة)، وعلى ذلك يمكن تقسيم الإمالة إلى قسمين: الإمالة الأمامية، والإمالة الخلفية، ولدى مطالعة الأعمال الشعرية لدى شعراء البلاط، ثم الاستماع لبعض التسجيلات

الصوتية لكل من الشيخ محمد بن راشد والأمير خالد الفيصل، تبيّن للدراسة أن نوعي الإمالة المذكورين موجودان في شعر البلاط، ومستخدمان بكثرة، وكما يلي:

1. الإمالة الأمامية

وفيها يرتفع الجزء الأمامي من اللسان بحيث يصل إلى موضع يكون أعلى من موضع نطق الفتحة المرققة وأخفض من موضع نطق الكسرة (كما في الشكل السابق)، والصوت الممال الناتج في هذه الحالة هو تماماً كصوت (A) في الكلمة الإنجليزية (male)، وهو ذات الصوت الذي ينطقه العوام في أغلب أقطار العالم العربي عند نطقهم لكمة "بيت". ومن شواهد هذا الصوت الممال (ورمزه في الأبجدية الصوتية الدولية IPA كما يلي [ɛ]) في شعر البلاط، قول الملك عبد الله المؤسس[83]:

25-ياغزلان واردات بيـر زمـزم	دارعات دروع المجـد والجفـوفي
اذ انت ابوها شملا دون محـزم	خامسات وصالها من ردوفي
معصفرات معندمات بلون عندم	ناعمات اصابعهن سمح الكفوفي
ياهزيمي من البلا يوم الخطمطم	مـن جـواره الجنة تنـومي
قام كف طوقي عالي الخير يلطم	طلت ويلي وش جرالي مع هتوفي

1)yā ğāzalān wārdātin bɛr zamzam

Dār’t dr’a al mağd wél- ḥqōqé

---

[83] الديوان الملكي-دائرة التوثيق ص890 مجلد جولات رقم(2).قال الملك عبد الله المؤسس هذه الابيات قبل مجيئه الى الاردن عندما كان بالعمرة،وهو يشرب من مياه زمزم، حيث رأى ممشهد لم يعجبه، فقال هذه الأبيات.

2)‘ḏā éntā ‘bōha šamlén dūn miḫzim

ḫamsāt wiṣalhā mīn rdūfī

3) m’aṣfraat m’andamāt bilun ’indam

nā’māt ‘ṣābi’hen samḫ el kfūfī

4)yā hzɛmī men el balā yōm ḫaṭmṭm

Mɛn ğiwārah ɛl ğnāh tɛnūmī

5)qām kaf ṭōqī –‘ālɛ̃ el-ḫɛr yolṭm

ṭalat wɛlī wiš ğarālī ma‘ ɛl‘tūtūfī

وقول الأمير خالد الفيصل(84):

26-جيشنا والحرس عُقْبَ الله حِمايه   كِل قِرمٍ من العُوجا نِماري بَه

ğɛ̃šanā wa-l-ḥaras ‘ugba-llā ḥimāya

kil girmin mini-l-‘ōğā nimārī bah

وقوله(85):

27-يا حَظّ مَا لَكْ بِالزِّيارة نِيَّه   فـي غِيبتِكْ تكاثَروا عِدْواني

yā ḥaẓ mā lak ba-zziyāra niyya

(84) الديوان الثاني، ص 46.

(85) الديوان الثالث، ص 79.

fī ġɛbitik tikāṯarū ʻidwānī

وقوله[86]:

28-لوبغيت الصَّبرْ قَلبِي ما استَطاعْ　　　يا سَعَدْ يــا كُــود فِقْــدانَ الظّنِــين

law biġɛta-ṣṣabr galbī ma-staṭāʻ

yā saʻad yā kōd figdāna-ẓẓinīn

وقول الشيخ محمد بن راشد[87]:

29-أنــا ونّيــت لمَّــا الليــل دَنّــا　　　ونِــينَ اللّــي بِعلاتِــهْ حَزينــاً

ʻanā wannɛt lamma-l-lɛli dannā

winīna-llī bi ʻ illātih ḥazīnā

وقوله[88]:

30-يطْلُــــبْ مِنّــــي طِلايـــبْ　　　وَ انــــا ادْعِوايَــــهْ ويـــــنْ؟

yiṭlub minnī ṭilāyib

wa na-dʻi wāyah wɛn

وقوله[89]:

31-سْــعودْ يـــا نِعْــمِ الفَتَـــى　　　رِيتَـــكْ تِخَفِّـــفْ فِـــي القُـــوَدْ

[86] قصائد نبطية، ص 43.

[87] ديوان الشيخ محمد بن راشد، ص 491.

[88] المرجع نفسه، ص 13.

[89] ديوان الأمسية، ص 94.

S‘ūd yā ni‘ma-l-fatā

rɛ̄tak tiḫaffif fi-l-guwad

وقوله[90]:

32-أسْــندتْ ظَهْــرِي للظْــلامْ فــي ليلــةَ الــشُّوق الغِريــبْ

’asnadt ẓahrī liẓẓalām

fī lɛ̄lata-ššōgi-l-ġirīb

تلتقي جميع هذه الشواهد في احتواء كل منها مفردة تتضمن صــوتاً ممــالاً إمالة أمامية، وكما يلي: "خير"el-ḫɛ̄r" في الشاهد الخامس والعــشرين، "جيــشنا (ğɛ̄šanā) في الشاهد السادس والعشرين، "غيبتك" (ġɛ̄bitik) في الشاهد الثــامن والعشرين، "بغيت" (biġɛ̄t) في الشاهد الثامن والعــشرين، "ونَيــت" (wannɛ̄t)، "الليل: (’allɛ̄l) في الشاهد التاسع والعشرين، "وين" (wɛ̄n) في الشاهد الثلاثــين، "ريتك" (rɛ̄tak) في الشاهد الحادي والثلاثين، "ليلة" (lɛ̄lat) في الــشاهد الثــاني والثلاثين.

2- الإمالة الخلفية

وفيها يرتفع الجزء الخلفي من اللسان، بحيث يصل إلى موضع يكون فيــه أعلى من موضع نطق الفتحة المفخّمة، وأخفض من موضع نطق الضمة (كما في الشكل السابق)، والصوت الممال الناتج في هذه الحالة، هو تماماً كصوت (o) في

(90) ديوان الأمسية، ص 56.

الكلمة الإنجليزية (more)، وهذا الصوت ليس صوتاً فاشياً على ألسنة العوام في كافة الأقطار العربية، فهو من الأصوات التي تنماز بها اللهجة البدوية، ولهجة بعض العوام في منطقة الهلال الخصيب، ومن شواهد هذا الصوت الممال (ورمزه في الأبجدية الدولية [o]) في شعر البلاط، قول الملك عبد الله المؤسس[91]:

33-انـــا بوصـــيك ياالاســـني — وصـــاة لـــك مـــن منافيعـــه
شـــواة تقضبـــه كولـــه — ومـــال تودعـــه بيعـــه
ورجل تحكمه أكرمـــه — ورجل يحكمك طيعـــه

1) ’nā boṣōīk yālāsnɛ̄

Wiṣātin lak mɛ̄n mnāfī‹ah

2) šwatɛ̄n toqḏbah kɛ̄lah

wmālɛ̄n tudɛ̄’ah bɛ̄’ah

3)w rağlɛ̄n tuḥkomh ’krmah

w rağlɛ̄n yḥkɛ̄mak tī’āh

وقول الأمير خالد الفيصل[92]:

34-قـــومٍ إلـــى ثَـــارَ الـــدُخَنْ — عِـــدوانُهُمْ راحَـــوا هِـــشيمْ

gōmin ’ilā ṯāra-dduḫun

’idwānuhum rāḥaw hišīm

---

[91] الراوي: الشيخ سلامة الريالات، احد وجهاء عشائر الاردن، منطقة البلقاء، وهو ضابط متقاعد حيث دخل الجيش في1940/1/1، وكان شاهد على هذه الابيات.

[92] الديوان الثاني، ص 48.

وقوله[93]:

35-كِلْ هذا يـــوم رِجْلَـــكْ سَـــيَّرَتْ   في مَرابيعِي وْ صِرتْ أغْلى هَلِـــي

kil hāḏā yōm riğlak sayyarat

fī marābī'ī w ṣirt 'ġlā halī

وقوله[94]:

36-كَانّكْ بِزينِكْ يا رِيش العينْ مَوهومْ   تَرى لِنا زُودٍ على الـصّبرْ شِـيمَه

kannak bizīnik yā rīša-l-'ɛn mawhūm

trā linā zōdin 'ala-ṣṣabr šīma

وقول الشيخ محمد بن راشد[95]:

37-بيني وِ بين النّومْ حَربٍ سْجالي   إنْ جيتْ أغْضّي شِفِتْ لِهمُومْ حِرّاسْ

bɛnī wi bɛna-nōm ḥarbin sğālī

'in ğīt 'aġaḍḍī šifit lihmūm ḥirrās

وقوله[96]:

38-مِنْوَة القَنّـيصْ إلّـي مِتْوَلّمـا   ماخِذْ ضِدّ الهـوى خـوفٍ يـزولْ

minwata-l-gannīṣ 'illī mitwallimā

---

(93) الديوان الثالث، ص 77.

(94) قصائد نبطية، ص 116.

(95) ديوان الأمسية، ص 107.

(96) المرجع نفسه، ص 119.

māḫiḏ ḍidda-l-hawā ḫōfin yizūl

وقوله[97]:

39-يميلْ وانْ هَبَّه مِنَ النّود نِسناسْ عُودَه يميدْ بْرَيِّق النِّسمَه يمِيسْ

yimīl win habbah mina-nnōd nisnās

'ūdah yimīd brayyigi-nnisma yimīs

تلتقي جميع هذه الشواهد في احتواء كل منها على مفردة تتضمن صوتاً ممالاً إمالة خلفية، وكما يلي: "بوصيك" (boṣōīk) في الشاهد الثالث والثلاثين، "يوم" (yōm) في الشاهد الخامس والثلاثين، "زود" (zōd) في الشاهد السادس والثلاثين، و"نوم" (nōm) في الشاهد السابع والثلاثين، "خوف" (ḫōf) في الشاهد الثامن والثلاثين، "نود" في الشاهد التاسع والثلاثين.

وبعد، فإن هذه الشواهد، وغيرها الكثير مما لم تذكره الدراسة لدليل قاطع على أن الإمالة سواء أكانت أمامية أم خلفية، مزية أسلوبية واضحة يتميّز بها شعر البلاط –موضوع الدراسة– ويشترك فيها شعراؤه الثلاثة معاً، دون أن يقتصر ذلك على أحدهم دون الآخرين.

والإمالة ظاهرة لهجية عُرفت بها الفصحى منذ القِدم، وتميّزت بها لغات قبائل مشهود لها بالفصاحة، ولذلك أفاضت المظان القديمة في ذكر هذه الظاهرة

---

[97] ديوان الشيخ محمد بن راشد، ص 167.

وفي الحديث عنها، فقد طالعتنا كتب اللغة والنحو والقراءات القرآنية، أن أصحاب الإمالة هم تميم وقيس وأسد وعامة أهل نجد، وفقاً لما صرّح به السيوطي[98]، وما أقرّه ابن يعيش[99]، وابن الجزري[100]، وفي ذلك يقول أبو شـامة الدمـشقي[101]: "الإمالة والفتح لغتان مشهورتان فاشيتان على ألسنة العلماء الفصحاء من العـرب الذين نزل القرآن بلغتهم، فالفتح لغة أهل الحجاز، والإمالة لغة أهل نجد، من تميم وقيس وأسد". وأهل نجد -في ذلك الوقت- يمثلون نصف العرب، إنْ لم يكن أكثر من ذلك. ولهذا لا نستغرب أن تكثر القراءات القرآنية التي تعتمد على الإمالة فـي نطقها لبعض المفردات في النص القرآني، فالإمالة من الظواهر الصوتية البـارزة التي ميّزت قراءة ابن عامر وقراءة نافع وقـراءة حمـزة بـن حبيـب وقـراءة الكسائي[102].

2- المستوى الصرفي

يبني النظام الصرفي للعربية الفصحى على ثلاث ركائز أساسية[103] أولها: المعنى الصرفي، وثانيها المبنى الصرفي، وثالثها العلاقة العضوية القائمـة بـين

---

(98) انظر همع الهوامع شرح جمع الجوامع: جلال الدين السيوطي، ط1، مطبعة السعادة، مصر، 1327هـ، ج2، ص 204.

(99) انظر شرح المفصل: ابن يعيش، ج9، ص 54.

(100) انظر النشر في القراءات العشر: ابن الجزري، ج2، ص 30.

(101) إبراز المعاني من حرز الأماني: أبو شامة الدمشقي، مطبعة مصطفى الحلبـي، مـصر، 1349هـ، ص 152.

(102) انظر القراءات القرآنية: سمير شريف استيتية، ص 42؛ 176؛ 153؛ 223 على التوالي.

(103) انظر اللغة العربية معناها ومبناها: تمام حسّان، ط3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985م، ص 82.

المبنى ومعناه. والمقصود بالمبنى هنا الكلمة المفردة، لأن ميدان البحث في علم الصرف ينطلق أساساً من "طرائق بناء الكلمة، وما يطرأ على هذا البناء من تغيّرات لفظيّة"[104]، ولذلك فإن الدراسة ستتفرغ في هذا المستوى لبحث أهم الظواهر الأسلوبية الخاصة بالمفردة الواحدة باعتبارها لبنة البناء اللغوي ومادته. ولدى البحث في الدواوين الشعرية لشعراء البلاط استطاعت الدراسة الوقوف على ظاهرتين أسلوبيتين بارزتين على نحو واضح، فيما يخص تركيب الكلمة، أولاهما: الميل إلى كسر الحرف الأول في بنية الكلمة، وثانيتهما: حذف بعض الحروف من بنية الكلمة، وفيما يلي بيانهما.

أولاً: الميل إلى كسر الحرف الأول في بنية الكلمة

((تكاد هذه الظاهرة تكون من أبرز المعالم اللغوية المميزة للهجة البدو عامة وللغة الشعر النبطي على وجه الخصوص؛ فمن يُطالع ما يكتب في دواوين الشعراء أو يتسّمع لأيّ منهم في معرض إلقائه للشعر، يجد أن كل بيت شعري لا بد أن يحتوي كلمة واحدة على الأقل مكسور أولها، يستوي في ذلك الأسماء والأفعال على اختلاف صيغها وأوزانها الصرفية))* ولما كان شعر البلاط - المقصود بالدراسة هنا- هو شعر نبطي في الأساس، بدت هذه الظاهرة فاشية فيه وعلى نحو واضح، فشواهدها الشعرية أكثر من أن تحصى، فيما يلي بعضها.

---

(104) اللسانيات: سمير شريف استيتية، ص 105.

يقول الملك المؤسس[105]:

42- النفس عـن الـزاد منـصدة ماتـدري النـاس وش جـاني
لي صاحب من ورا جـدة سلك الهوى اليـوم حاكـاني
ومـاني شفوق على الردة وان حـالف الحـظ يتنـاني
امي وابوي بقفـا جدة والقلب كـود حـب عمـاني

1) elnfs 'n azād mɛnṣdah

mā tidrī ɛnas wɛšğānī

2)lī ṣahbɛn mɛn warā ğɛdāh

Sɛlk ɛlhwā el yōm hākānī

3)wmanī šɛfūfqɛn 'la radeh

Wɛn hālf ɛlḥẓ yɛtnāī

4)'amī wā bōī bqɛfā ğadah

Wa-elqalb kodi ḥubi 'mmanī

ويقول الشيخ محمد بن راشد[106]:

41-عَذْبَ الأغَاني وَ المِعَاني وَ الالْحانْ شَادي الحَمَامْ إبْهـا يـرَدِّد نـشيَده

'aḏba-l-'aġānī wa-l-mi'ānī wa lalḥān

Šādi-l-ḥamām 'ibhā yiradded nišīdah

---

(105) الدائرة الثقافية، الديوان الملكي العامر.

* انظر: قاموس العادات واللهجات و الاوابد الاردنية، روكس بن زائد العزيزي،ج1، عمان، 2004، ص54، 55.

(106) ديوان الأمسية، ص 21.

ويقول[107]:

42-وعن فِياض العِشبْ مِتْعَـوِّض   راتـــعٍ فـــي يـــوفٍ يـــصونَكْ

w ‘an fiyāḍa-l-’išb mit‘ awwiḍ

rāti‘in fī yōfin yiṣūnak

ويقول[108]:

43-يا بُوعْيانٍ دِعْج سُودٍ وِ نِعَّــاسْ   سِمْرَ الهِدَبْ مِثْلَ الرِّماحَ المِنــاكيسْ

yā bū‘yānin di‘ğ sūdin wi ni‘‘ās

simra-l-hidab miṯla-rrimāḥa-l-minākīs

ويقول[109]:

44-هـــذا اللِّغِـــز مَجّـــاني   تِنْظِـــرْ فِيـــهْ الحِـــشِودْ

hāḏa-l-liġiz maǧǧānī

tanẓir fīha-l-ḥišūd

ويقول الأمير خالد الفيصل[110]:

45-يا لْلِي تِعِرْفونَ الهَوى لا تِلومونْ   يلومني مَن لا دِرى ويــش حَــالي

Ya-llī ti‘irfūna-l-hawā lā tilūmūn

---

[107] ديوان الأمسية ، ص 41.

[108] ديوان الشيخ محمد بن راشد، ص 166.

[109] المرجع نفسه، ص 310.

[110] قصائد نبطية، ص 61.

Yilūmnī man lā dirā wɛ̄š ḥālī

ويقول[111]:

46-لا تِصيدْ هْناك يا عمري دِقيقــة   العُمُر محسوبْ بِحــسابَ الــدَّقايقْ

lā tiṣid hnāk yā ‘umrī digīgah

al‘umur maḥsūb bi-ḥsāba-ddigāyig

ويقول[112]:

47- في عينيَ اليمنى مِنَ الوَردِ بسِتان   و في عينيَ اليسْرى عَجَاجَ الــسِّنينِ

fī ‘ɛ̄niya-l-yimnā mina-l-wardi bistān

w fī ‘ɛ̄niya-l-yisrā ‘aǧāǧ-ssinīnī

ويقول[113]:

48-تِهزمنيَ النَّجلا وانا نِدْ فِرســـانْ   وَ اخفِي طِعــوني والمِحبّــة تبِــينِ

tihzimniya-nnaǧlā wa-nā nid firsān

wa-ḫfī ṭi‘ūnī wa-l-miḥabba tibīnī

ويقول[114]:

49-يا جريحَ القَلْبْ بي عَنْكَ الجِــروحْ   جَعَلْ قلبي فِــدْوَةٍ لَــكْ يـــا سَــعَدْ

---

[111]قصائد نبطية، ص 124.

[112] الديوان الثالث، ص 93.

[113] المرجع نفسه، والصفحة.

[114] الديوان الثالث، ص 70.

yā ğirīḥa-l-galb bī ʻanka-l-ğirūḥ

ğaʻal galbī fidwatin lak yā saʻad

تحتوي هذه الشواهد مفردات عديدة كسر الحرف الأول منها، مع أن القياس كان موجبا الفتح أو الضم، أما المفرَدات التي كُسر حرفها الأول، وكان القياس فيها أن يكون مفتوحاً، فيوضّحها الجدول رقم (3)، في حين يوضح الجدول رقم (4) المفردات التي كُسِر أولها وكان القياس فيها أن يكون مضموماً.

الشاهد	الكلمة	القياس المفترض	نوعها
40	تدري	تدري	فعل مضارع
41	مِعاني	مَعاني	اسم
41	نِشيد	نَشيد	اسم
42	هِدَب	هَدَب	اسم
43	مِناكيس	مَناكيس	اسم
45	تِعرفون	تَعرِفون	فعل مضارع
45	تِلومون	تَلومون	فعل مضارع
45	دِرّس	دَرَس	فعل ماضٍ
46	تِصِدّ	تَصُدّ	فعل مضارع
46	دِقيقة	دَقيقة	اسم

46	دِقايق	دَقايق	اسم
48	تِهزم	تَهزم	فعل مضارع
48	مِحبّة	مَحبّة	اسم
48	تِبين	تَبين	فعل مضارع
49	جِريح	جَريح	اسم
49	فِدوة	فَدوة	اسم

جدول رقم (3)

المفردات التي حُرِّك أولها بالكسر وكان القياس المفترض فيه أن يكون مفتوحاً

الشاهد	الكلمة	القياس المفترض	نوعها
40	منصدة	منصدة	اسم
41	يرَدّد	يُرَدّد	فعل مضارع
42	العِشبْ	العُشبْ	اسم
42	مِتعوِّض	مُتَعوِّض	اسم
43	دِعج	دُعج	اسم
43	نِعّاس	نُعّاس	اسم
43	سِمْر	سُمْر	اسم
44	لِغز	لُغز	اسم

44	حِشود	حُشود	اسم
47	يمنى	يُمنى	اسم
47	يسرى	يُسرى	اسم
47	بِستان	بُستان	اسم
48	فِرسان	فُرسان	اسم
48	طِعون	طُعون	اسم
49	جِروح	جُروح	اسم

جدول رقم (4)

المفردات التي حُرِّك أولها بالكسر وكان القياس المفترض فيه أن يكون مضموماً

وفقاً لما يقرره الجدولان (3)، (4)، فإن ميل الشعراء (يُضاف إليهم المتحدثون باللهجة البدوية على وجه العموم) إلى كسر الحرف الأول في بنية الكلمة ظاهر أسلوبية ينماز بها شعر البلاط بغض النظر عن نوع الكلمة أهي اسم أم فعل؛ فإن كانت اسماً فالميل إلى كسر أوله أمر ملحوظ سواء أكان جامداً أم مشتقاً، مفرداً أم مجموعاً، ومثل ذلك الفعل، فالميل إلى كسر أوله واضح سواء أكان ماضياً أم مضارعاً أم أمراً.

وحرّيّ بالدراسة أن تشير إلى أن ظاهرة كسر أول المفردات، من الظواهر اللهجية التي عُرفت بها الفصحى منذ القدم، واشتهرت بها القبائل النجدية عموماً،

وقبيلة تميم على وجه الخصوص، في حين أن القبائل الحجازية تميل إلى فتح الحرف الأول في بنية الكلمة، فقد أشار صاحب "إصلاح المنطق" إلى أن تميماً تقول: "المِغزَل والمِصحَف والمِطرَق"[115]، وقد حدّثنا صاحب الإتحاف أن حفصاً، وحمزة، والكسائي، وأبا جعفر، وخلفاً، قد قرأوا "حِج البيت"[116] بكسر الحاء في لغة نجد[117]، كما قُرئ قوله تعالى: "بَهيمة الأنعام" [118]:"بِهيمة الأنعام" ، وقد عزا أبو حيان قراءة الكسر إلى تميم[119]. أما كسر حرف المضارعة فيبدو أنه كان شائعاً على ألسنة جميع العرب على اختلاف لهجاتهم باستثناء أهل الحجاز الذين مالوا إلى فتحه، ولعلّ خير ما يوضح ذلك ويشرحه، قول سيبويه: "هذا باب ما تُكسر فيه أوائل الأفعال المضارعة للأسماء كما كَسَرتِ ثاني الحرف، حين قلت: فَعِلَ -وذلك في لغة جميع العرب وسوى أهل الحجاز"[120]. وما يقوّي رأي سيبويه ويؤكده هو أننا نجد

(115) إصلاح المنطق: ابن السّكيت، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، مصر، د.ت، ص 120.

(116) سورة آل عمران: آية 97.

(117) إتحاف فضلاء البشر في القراءات الأربع عشر: أحمد الدمياطي، طبع عبد الحميد حنفي، مصر، د.ت، ص 178.

(118) سورة المائدة: آية 1.

(119) انظر البحر المحيط: أبو حيان الأندلسي الغرناطّي، ط1، مطبعة السعادة، 1328هـ، ج3، ص 409.

(120) الكتاب: سيبويه، تحقيق عبد السلام هارون، ط1، دار المعارف، د.ت، ج2، ص 256.

قبائل أخرى اشتهرت بالكسر غير قبيلة تميم، فقد ذكر الخليل أن لغة هـذيل فـي "تَعرُج وتَعْكف –يَعرُج وتعكِفـ لأنهم مولعون بالكسر"[121].

كما نسب المرزوقي كسر همزة "إخال" إلى طيء، في معرض ذكره لقـول عمر بن أبي ربيعة:

مـا لِقَلبِـي كأنَّـهُ لـيس مِنّـي وعِظَامي أخـالُ فـيهنَّ فَتْـرا[122]

والظاهر أن لهجة تميم –وهي اللهجة البدوية الأصلية والتي كانـت سـائدة وقتئذ في المنطقة الشرقية الجزيرة العرب[123]– قد أثّرت بصورة واضحة علـى لهجات القبائل الأخرى التي سكنت منطقة نجد، لاسيما تلك المتبدية منها مثل طيء وهذيل، ولعل هذا ما يُفسِّر شيوع كسر الحرف الأول في بنية الكلمة لـدى عامـة هذه القبائل، ولا بُدّ من الإشارة إلى أن الفارق الصرفي في فـتح أول الكلمـة أو كسره، إنما هو فارق بيئي جغرافي في الأصل؛ فأهل البادية –وهم سكان المنطقـة الشرقية في جزيرة العرب– يميلون إلى الكسر، بينما أهل الحواضر –وهم سـكان المنطقة الغربية في جزيرة العرب– يميلون إلى الفتح، وفي ذلـك يقـول أحمـد

---

[121] كتاب العين: الخليل بن أحمد، ج1، ص 131.

[122] شرح ديوان الحماسة: المرزوقي، تحقيق عبد السلام هارون، ط3، لجنة التـأليف والترجمـة، مـصر، 1965، ج1، ص 248.

[123] انظر اللهجات العربية في التراث: أحمد الجندي، ص 88-97.

الجندي: "فالمعروف أن المنطقة الشرقية يغلب عليها البداوة، وأُرّجح أن البدويين منهم آثروا الكسر، على حين أهل الحضر ممثلين بالحجاز آثروا الفتح"[124].

ولعل العامل الرئيسي الذي يدفع باللهجة البدوية صوب الميل إلى الكسر هو الحرص على تحقيق الانجسام الصوتي بين مجمل الأصوات المشكّلة لبنية الكلمة، فضلاً عن الميل الفطري إلى الاقتصاد في المجهود لدى النطق، وهو ما يتمتع به الإنسان البدوي عموماً، فهو إذا نطق –على سبيل المثال– "بِهيمة بالكسر عمل اللسان من وجه واحد وهو الكسر، بعكس "بَهيمة" بالفتح فإن فيها مشقة، لأن اللسان ينتقل من الفتح إلى الكسر"[125].

ثانياً: حذف بعض الحروف من بنية الكلمة

هذه هي الظاهرة الثانية التي تتماز بها لغة شعر البلاط في مستواها الصرفي؛ إذْ يشيع في هذه الظاهرة اختزال الحروف وحذفها من بنية الكلمة، مع بقاء الكلمة معبّرة عن معناها الأصلي الذي وضعت للدلالة عليه. يحدث الحذف في اللغة –عادة –بقصد الاختصار والتسهيل، أو نتيجة للسرعة في درج الكلام، ولذلك لا يمكن لأي لغة أن تكون بمنأى عنه، سواء في مستواها المثالي (الفصيح)، أو في مستوى الاستخدام اليومي (اللهجة)، ويبقى إدراك الحذف

---

(124) اللهجات العربية في التراث: أحمد الجندي، ص 94.

(125) المرجع نفسه، ص 98.

وتبصّره، رهناً بأبناء البيئة اللغوية الواحدة، وحكراً عليهم في كثير من الأحوال؛ إذ يصعب على من يجهل اللغة أو اللهجة معرفة مواطن الحذف في أبنية كلماتها.

تتماز لغة شعر البلاط في مستواه الصرفي بكثرة الحذف وشيوعه في مفردات كثيرة، يبد أن ما يمثّل معلماً أسلوبياً في هذا المستوى هو كثرة الحذف الحاصلة في المفردات التي تمثلها الشواهد التالية:

يقول الشيخ محمد بن راشد(126):

50-مِ اليوازي ريم يفّالي   يرتِعي في راعِفِةْ زَمّهْ

mi-l-yiwāzī rīm yaffālī

yirti'ī fī rā'ifat zammih

51-حذِرْ مِ القَنِّيص نَسّالي   خَزّ من صوب الهوى شَمّهْ

ḥaḏir mi-l-gannīṣ nassālī

ḫaz min ṣūbi-l-hawā šammih

52-يعَل يود السِّحب هَمّالي   مِ المغيبِ أوتيكْ مُدْهمِّهْ

al yūda-ssiḥib hammālī'yi

mi-l-maġīb 'ōtīk mudhimmih

53-عَ الوِطن إسْيوخْ ورمالي   والفِيوِيْ الواسِعْ اتْعِمّهْ

(126) ديوان الشيخ محمد بن راشد، ص 202.

'al waṭan 'isyūḥ wi-rmālī

wil fiyūy 'ilwāsi' t'immih

وقوله[127]:

54-خِــذْ م المَهــارْ الحايــبْ　　　ومْـــنَ الوِحـــوشْ العَـــيْنْ

ilḥāyib'ḫiḏ mi-l-mahār

wi-mna-l-wiḥūš 'il' ēn

وقوله[128]:

55-ومْفَــرَّعْ م الـــذِّوايب　　　ضـــافي علـــى المِتْنَـــينْ

wi-mfarra' mi-ḏḏiwāyib

ḍāfī 'ala-l-mitnēn

وقوله[129]:

56-تِنْعِــزِل عــن يَمْـل لَــوْلافي　　　م الْيهـــامْ أوْ عَــنْ مِفاريـــدَه

tin'izil 'an yaml lwlāfī

mi-l-yahām 'aw 'an mifārīdah

---

(127) ديوان الشيخ محمد بن راشد، ص 15.

(128) المرجع نفسه، والصفحة.

(129) المرجع نفسه، ص 347.

ويقول الأمير خالد الفيصل(130):

57-يا عَلْ صَقرٍ ما شِهر مِثْلِك فِـداكْ   واللّي عن الأمجاد رِجْلَه قِـصَرْها

yā ‘al ṣagrin mā šihar miṯlik fidāk

wi-llī ‘ani-l-’amǧād riǧlah giṣarhā

58-واللّي قِصَرِ يمناه عن فِعِل يمناكْ   واللّي عن دروبِ المِراجلْ عِـذَرْها

wi-llī giṣar yimnāh ‘an fi‘il yimnāk

wi-llī ‘ani-drūbi-l-mirāǧil ’iḏarhā

ويقول(131):

59-يا صَفوَة مُلوك العَرَب سِلْمت خُطاك   عَدّاكْ ربي يا بو فيـصل خِطَرِهـا

yā ṣafwat milūk-l-‘arab silmat ḫuṭāk

‘addāk rabbī yā bu-fɛ̄ṣal ḫiṭarhā

ويقول(132):

60-يا بو فيصل نِبَـشِّركْ النِّجـاحْ   للـشّهادة تـرى شـعبكْ طَمـوحْ

yā bu-fɛ̄ṣal nibašširk ’annaǧāḥ

liššahāda tarā š‘bak ṭamūḥ

(130) الديوان الثالث، ص 6.

(131) المرجع نفسه والصفحة.

(132) الديوان الثاني، ص 17.

ويقول[133]:

61-بالغَلا يا بو بَنْدَر مالِنا فيك لايمْ   يشهَدْ اللّي رَقيبٍ عَـالمٍ بالسِّريره

bil-ġalā yā bu-bandar mā linā fīk lāyim

yišhad ’illī ragībin ‘ālimin ba-ssirīra

من خلال مطالعة هذه الشواهد يمكن حصر الحذف الذي اعترى بعض كلماتها في ثلاثة مظاهر تمثل -بحق- سمة أسلوبية بارزة في شعر البلاط؛ إذ الأمثلة عليها أكثر من أن تحصى، وهذه المظاهرة هي:

1. **الحذف في حرف الجر:** حيث يبقى المقطع الأول منه (صامت + حركة) وتُحذف بقية مكوناته، وعلى ذلك فإن حرف الجر (مِن) يُصبح (مِ)، وحرف الجر (على) يصبح (عَ) وهكذا... وهذا ما يبدو واضحاً في الشواهد: الخمسين، الحادي والخمسين، الثاني والخمسين، الثالث والخمسين، الرابع والخمسين، الخامس والخمسين، والسادس والخمسين على التوالي.

2. **الحذف في الاسم الموصول:** حيث يُحذف صوت الذال مع حركته (ذَ) من بنية الاسم الموصول (الّذي) ثم يُفك تضعيف اللام (كتابة) فيصبح (اللّي)، وهذا ما يبدو واضحاً في الشواهد: السابع والخمسين، والثامن والخمسين، والحادي والستين.

[133] الديوان الثاني، ص 50.

3. **حذف همزة أبو:** حيث تُحذف الهمزة من بنية هذا الاسم فيصبح (بو)، وهذا ما يبدو واضحاً في الشواهد: التاسع والخمسين،والستين، والحادي والستين.

وجدير بالذكر أن نشير إلى أن هذا المظهر، المتمثل بحذف الهمزة من كلمة (أبو)، من أبرز المعالم والسمات الدالة مباشرة على اللهجة البدوية عموماً، وعلى شعر البلاط على وجه الخصوص، إذ لا يوجد مثل هذا الحذف -وفقاً لما لمسته الدراسة- في أي لهجة أخرى في العالم العربي.

الواضح -بناء على ما تقدم- أن الحذف سمة أسلوبية مميزة للهجة البدوية ولشعر البلاط على وجه الخصوص، ولعل السبب الرئيس الكامن خلف هذا الحذف، هو الميل إلى الاقتصاد والاختصار في الكلام، والناشئ أساساً من السرعة في درج الكلام، مع مراعاة عدم الإخلال في فهم السامع أو المتلقي، وفي ذلك يقول إبراهيم أنيس: "إن القبائل البدوية تميل إلى السرعة في نطقها، وتلمّس أيسر السُبُل، فتُدغم الأصوات بعضها في بعض، وتُسقط منها ما يمكن الاستغناء عنه، دون إخلالٍ بفَهْم السامِع"[134].

ومهما يكن من قول، فإن ظاهرة الحذف ليست بالجديدة على العربية،فقد عُرفت فيها منذ القدم ووَردت فيها شواهد شعرية ونثرية كثيرة، فمن أمثلة الحذف

---

[134] في اللهجات العربية: إبراهيم أنيس، ط2، مطبعة لجنة البيان العربي، 1952، ص 120.

في النثر قولهم: "خرجتُ مِدّار" و"جئتُ مِلْمَسجد"[135]. والأصل فيها: "من الدار" و"من المسجد". ومن أمثلة الحذف في الشعر قول المغيرة بن حبناء[136]:

إنّي امرؤٌ حنظليٌّ حين تَنسِبُني لا مِلْعَتيكِ ولا أخواليَ العُوقُ

وكان الأصل أن يقول: "من العتيك" إلا أنه حذَفَ نون حرف الجر (من). وقد نسب ابن قتيبة هذا الحذف لـ (تميم).

ومثل ذلك قول كثير[137]:

إذا وَصَلتنا خُلّةٌ كي نُزيلَها أبَيْنا وقُلنا الحاجِبيَّةُ أوّلُ

لها مُهْلٌ لا يُستَطاعُ دِراكُهُ وسابقةٌ مِلْحُبٍّ لا تتحوّلُ

والأصل في قوله: "مِلْحُبِّ" أن يقول: "مِنَ الحُبِّ".

ومثل ذلك أيضاً ما استشهد به صاحب التصريح، بقول الشاعر[138]:

لقد ظَفِرَ الزُّوّارُ أقْفِيَةَ العِدا بما جاوَزَ الآمالَ مِلأسْرِ والقَتْلِ

---

[135] مميزات لغات العرب: حنفي ناصيف، ط2، مطبعة جامعة القاهرة، مصر، 1958، ص 30.

[136] انظر الشعر والشعراء: ابن قتيبة، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار إحياء الكتب العربية، مصر، 1364هـ، ص 151.

[137] انظر المرجع نفسه، ص 202.

[138] التصريح على التوضيح: الصغّاني، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ج2، ص 29.

فالأصل في قوله: "مِلأسِر" أن يقول: "مِنَ الأسْرِ" إلا أنه حذف النون على لغة زبيد وبني خثعم من قبائل اليمن، ولغة تميم من قبائل نجد[139]، وجدير بالذكر أن أكثر الحذف في لهجات العرب أصله تميم (القبيلة البدوية) ومن جاورها من قبائل المنطقية الشرقية في جزيرة العرب[140].

3- المستوى النحوي

يشكل المستوى النحوي في أي لغة، النظام الذي تأتلف فيه المفردات في نسق الكلام، لتحقيق المعنى المراد التعبير عنه، ولما كان النحو في أصله نظاماً، فقد سعت النظرية النحوية -عبر الزمان- إلى وضع معايير وضوابط محددة يتم على أساسها أو انطلاقاً منها، تحديد موقعية الكلمات، وبالتالي وظيفتها، وصولاً إلى المعنى الذي تحققه. في ضوء هذا التصور، قال النحاة -على سبيل المثال: إنّ الاسم المرفوع الواقع بعد الفعل، والمسند إليه على وجه من الوجوه، هو فاعل بالضرورة، وقُل مثل ذلك في بقية أبواب النحو وتفريعاتها الجزئية.

لم تعتمد الدراسة في تقصيها للظواهر الأسلوبية في لغة شعر البلاط على أبواب النحو وتفريعاتها، بقدر ما ركّزت النظر في كل ما يُكسب هذه اللغة خصوصية أسلوبية تميزها -نحوياً- عن الفصحى، وعن غيرها من اللهجات العربية السائدة في العصر الحديث، وقد توفرّت الدراسة بعد البحث والتدقيق، على

(139) انظر التصريح على التوضيح: الصغّاني، ج2، ص 29.

(140) انظر اللهجات العربية في التراث: أحمد الجندي، ج1، ص 61-65.

ظاهرتين نحويتين بارزتين في لغة شعر البلاط، أولاهما: الميل إلى إهمال حركات الإعراب، وثانيتهما: الميل إلى تحريك آخر المفردات بتنوين الكسر عند وصل الكلام، وفيما يلي بيان كل منهما.

أولاً: الميل إلى إهمال حركات الإعراب

تعد حركات الإعراب من أبرز المعالم المميزة للعربية الفصحى، وللدرس النحوي العربي على وجه الخصوص، فمن خلالها يتم تمييز الوظيفة التي يشغلها اللفظ داخل الجملة، وكذلك المعنى الذي يؤديه في سياق الكلام، ونظراً لهذه الأهمية التي تتماز بها حركات الإعراب، من حيث أن اختلافها يؤدي دائماً إلى اختلاف المعاني[141]، انشغل الدرس النحوي بها منذ نشأته، وأقام انطلاقاً من ذلك نظرية العامل النحوي، والتي حاول من خلالها تفسير سبب ظهور الحركة الإعرابية على أواخر الألفاظ[142].

إذن، فالحركة الإعرابية هي بؤرة الدرس النحوي، وهي ما يُعوّل عليه في تمييز وظائف المفردات داخل الجملة، فلو قلنا: "ضربَ زيد خالد" لما عُرف الفاعل من المفعول به في هذا السياق، ولذلك احتجنا إلى حركات الإعراب لنميّز الكلمتين

---

(141) انظر المقتصد في شرح الإيضاح: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق كاظم بحر المرجان، ط1، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد، بغداد، 1982، ج1، ص98 .

(142) انظر العامل النحوي بين مؤيديه ومعارضيه ودوره في التحليل اللغوي: خليل أحمد عمايرة، د.ن، د.ت، ص 26 -27 .

"زيد"، "خالد" عن بعضهما من حيث الوظيفة النحوية، فإذا كان "زيد" هو مَن قام بفعل الضرب، وكان "خالد" هو مَن وقع عليه فعل "زيد"، قلنا: ضربَ زيدٌ خالداً"، أما إذا كان "خالد" هو مَن قام بفعل الضرب، في حين أن "زيداً" هو مَن وقع عليه فعل "خالد"، قلنا: ضربتَ زيداً خالدٌ.

وإذا كانت العربية الفصحى تعتمد على حركات الإعراب -كما تقدّم في المثال السابق- لتحديد وظائف المفردات ومعانيها النحوية داخل الجملة، فإن عامة اللهجات العربية القديمة والمعاصرة تهمل هذه الحركات إهمالاً شبه تام، وتعتمد بدلاً من ذلك، على موقعية اللفظ أولاً وأخيراً. ففي المثال السابق "ضرب زيد خالد" يكون "زيد" هو الفاعل لأنه وقع مباشرة بعد الفعل، ويكون "خالد" هو المفعول به لأنه وقع مباشرة بعد الفاعل، ولو احتاج العوام إلى جعل "زيد" مفعولاً به، فإنهم لا يلجأون إلى حركات الإعراب لتمييزه، ولا يعتبرونه -كما في الفصحى- مفعولاً به مقدماً على الفاعل، بل يلجأون -غالباً- إلى وسيلة أخرى، وهي تغيير موقعية اللفظ "زيد" بحيث يجعلونه بعد الفاعل "خالد" لتصبح الجملة "ضرب خالد زيد".

أوردت الدراسة في الفصل الأول رأي ابن خلدون في الشعر البدوي (النبطي)[143] عموماً، وفي لغة هذا الشعر على وجه الخصوص، فابن خلدون يرى أن لغة هذا الشعر لا تلتزم بحركات الإعراب وقواعد النحو التي وضعت استناداً

[143] انظر الفصل الأول من هذه الدراسة، ص 3-5.

طاغية، يشترك فيها ثلاثة الشعراء التي نهضت الدراسة -أساساً- لدراسة شعرهم، فمن شواهد هذه الظاهرة في شعر الملك المؤسس قوله(144):

62- يامخلد يــا مــسكر البلعــوم خــشمك عــوج دوبــه لــي بــان

yā mĕḫlden yā mĕsker al bl'ōm

ḫšmk 'ōğ dōbh lī bānī

وقوله(145):

63-لَــــشْريهْ أنـــــا وَسَـــــومْ وإنْ كـــانْ بَيَّـــهْ مـــا عَطَـــاني

la-šrīh 'anā wa sūm

win kān bayyah mā 'aṯānī

وقوله(146):

64-ياغزلان واردات بيــر زمــزم دارعات دروع المجــد والجفــوفي

yā ğāzalān wārdātin ber zamzam

Dār'tin dr'a al mağd wél- ḥqōqé

وقوله(147):

(144) الملك المؤسس عبد الله بن الحسين مفكراً وأديباً، ص 68.

(145) المرجع نفسه والصفحة.

(146) الديوان الملكي-دائرة التوثيق ص890 مجلد جولات رقم(2).

(147) الراوي: الشيخ سلامة الريالات احد وجهاء عشائر الاردن، منطقة البلقاء.

yā ğāzalān wārdātin bɛr zamzam

Dār'tin dr'a al mağd wél- ḫqōqé

وقوله[147]:

65-شـــــواة تقـــضبه كولــــه ومــــــال تودعـــــه بيعــــه

šwatɛ̄n tāqẓbah kūlah

wmālɛ̄n tōd'h bɛ̄'ah

ومن شواهدها في شعر الشيخ محمد بن راشد، قوله[148]:

66-يا مَــنْ لِقــي خَــاتِمْ سُــليمانْ اتحَيَّـــدَه هــلْ ويــنْ بيكـــونْ

Yā man ligī ḫātim sulaymān

'itḫayyadah hal wɛ̄n bīkūn

وقوله[149]:

67-والذي يَصْدِقْ وفي قُولَهْ يصُونْ قــالوا أنْ هــذا مــن المتْــأخرينْ

wi-llaḏī yaṣdig wi fī gūlah yiṣūn

gālaw 'an hāḏā mini-l-mit'aḫrīn

وقوله[150]:

---

(147) الراوي: الشيخ سلامة الربالات احد وجهاء عشائر الاردن، منطقة البلقاء.

(148) ديوان الشيخ محمد بن راشد، ص 366.

(149) المرجع نفسه، ص 379.

(150) ديوان الأمسية، ص 65.

68-يا ناعِسَ الطَّرْفْ بين القوسْ وادعاجَهْ سِحْرِ اللِّواحِظْ على روسَ الهِدَبْ تاجي

yā nāʻisa-ṭṭarf bēna-lgūs wi-dʻāǧah

siḥri-l-liwāḥiẓ ʼalā rūsa-l-hidab tāǧī

وقوله[151]:

69-إنتْ لو تِبغي على وَعْدَكْ وِفيتْ بَسْ ما تُوفي علــى ســاعَةْ وَعَــدْ

ʼint lō tibġī ʻalā waʻdak wifēt

bas mā tūfī ʻalā sāʻat waʻad

ومن شواهد هذه الظاهرة في شعر الأمير خالد الفيصل قوله[152]:

70-لهْ مُوقَفٍ عند المِلِمّــاتْ يِثْنِــي سلطانْ مُوقَف والتجاريبْ برهــانْ

lah mōgafin ʻinda-l-milimmāt yiṯnī

sulṭān mōgaf wi-ttiǧārīb burhān

وقوله[153]:

71-تكرَّمت يا مْحِمّدْ على اخوكْ بالنّبــا وانا معْ صدوق الودْ روّحتْ لكْ قافي

---

[151] ديوان الأمسية ، ص 83.

[152] الديوان الثاني، ص 59.

[153] المرجع نفسه، ص 78.

tikarramt ya-mḥimmad ʻalā ḫūk ba-nnibā

wa-na maʻ ṣudūga-l-wid rawwḥt lak gāfī

وقوله[154]:

72- طاحتْ الكِذبَةْ على كاذبْ سـرابْ والحقيقةْ مزّعـت سَـترَ الحِجـابْ

ṭāḥati-l-kiḏba ʻalā kāḏib sarāb

wi-l-ḥagīgā mazzaʻat sitra-l-ḥiğāb

وقوله[155]:

73-مُلْهِم المُبدِعينْ وساحِرْ العاشقين مِنْ قِديمْ الزمانْ الفنْ زهرةْ عَطـاكْ

mulhimi-l-mubdiʻīn w sāḥiri-l-ʻāšigīn

min gidīma-zzimān ʼalfan zahrat ʻaṭāk

وردت في جميع هذه الشواهد مفردات سُكن آخرها، وكان الأصل تحريكها بحركة الإعراب؛ ففي الشاهد الثاني والستين سُكنت أواخـر المفـردات التاليـة: "البلعومْ"، "مخلدْ"، "مسكرْ"، "خشمكْ"، "عوجْ"، وكان القيـاس أن تظهـر حركـات الإعراب على آخر كل منها، وكما يلي: " البلعـومَ " (مفعـول بـه)، " مخلـد " (منادى)، " مسكر " (منادى)، " خشمكْ " (مبتدأ)، " عوجْ " (خبر). وفـي الـشاهد

---

[154] الديوان الثالث، ص 97.

[155] المرجع نفسه، ص 113.

الثالث والستين سُكنت أواخر المفردات التالية: "لشريهْ"، "سومْ"[156]، "كانْ"، "بيـــهْ"، وكان القياس فيها كسر الضمير المتصل "الهاء" في "لشريهْ" لتصبح "لشريهِ" وفـــي "بيهْ" لتصبح "بيهِ"، وتحريك آخر الفعل المضارع "سومْ" بالرفع ليـصبح "ســـومُ"، ووضع حركة البناء على آخر الفعل الماضي "كانْ" ليصبح "كانَ".

أما الشاهد الرابع والستين فقد سُكنت فيه أواخر المفردات التاليـــة: "بيـــرْ"، "زمزمْ"، "دارعاتْ"، "دروعْ"، "المجدْ"، وكان القياس فيها أن تكون: "بئرَ" (مفعـــول به)، " زمزمْ " (مضاف اليه)، " دارعات " (خبـــر لمبتـــدأ محـــذوف)، " دروعَ " (مفعول به)، "المجدُ" (مضاف اليه)، وفي الشاهد الخامس والستين سُكنت أواخـــر المفردات التالية: "تقضبه"، "تودعه"، وكان القياس فيها أن تكون:" تقضبه " (فعـــل مضارع مرفوع)، " تودعه " (فعل مضارع مرفوع)، وفي الشاهد السادس والستين سُكنت أواخر المفردات التالية: "خاتمْ"، "سليمانْ"، "اتحيّدَهْ"، "وينْ"، "بيكونْ". وكـــان القياس فيها أن تكون: "خاتمَ" (مفعول به)، "سليمانَ" (اســـم مجـــرور)، "اتحيـــدهُ" (تحريك الضمير)، "وينَ"[157] (اسم استفهام مبني على الفتح)، "يكـــونُ" (مـــضارع ناقص مرفوع). ومثل ذلك الشاهد السابع والستين فقد سُكنت فيه أواخر المفـــردات التالية: "يصدقْ"، "قولهْ"، "يصونْ"، "المتأخرينْ"، وكان القيـــاسُ فيهـــا: "يـــصدقُ"

---

[156] أصلها "أسومُ" وهي فعل مضارع حُذفَ منه حرف المضارعة "الهمزة".

[157] أصلها "أينَ" لكن قُلبت الهمزة واواً فأصبحت "وين" ومثل هذا القلب معمولٌ به فـــي اللهجـــات العربيـــة المعاصرة.

(مضارع مرفوع)، "قولِهِ" (تحريك الضمير)، "يصونُ" (مضارع مرفوع)، "المتأخرينَ" (حركة نون جمع المذكر السالم)، أما الشاهد الثامن والستين فقد سكنت فيه أواخر المفردات التالية: "الطرفْ"، "القوسْ"، "ادعاجَهْ"، "سحرْ"، "اللّواحظْ"، "روسْ"، "الهدبْ"، وكان القياس فيها أن تكون: "الطرفِ" (مضاف إليه)، "القوسِ" (مضاف إليه)، "ادعاجِهِ" (تحريك الضمير)، "سحرُ" (مبتدأ)، "اللّواحظِ" (مضاف إليه)، "الهدبِ" (مضاف إليه). وفي الشاهد التاسع والستين سُكنت أواخر المفردات التالية: "إنتْ"، "وعدكْ"، و"فيتْ"، "ساعةْ"، "وَعَدْ" وكان القياس فيها أن تكون: "أنتَ" (تحريك الضمير)، "وعدكَ" (تحريك الضمير)، "وفيتَ" (تحريك الضمير)، "ساعةِ" (مضاف إليه)، وَعدٍ" (مضاف إليه).

ولو نظرنا في الشاهد السبعين لوجدنا أنه لا يفترق عن الشواهد التي سبقته، فقد سُكنت فيه أواخر المفردات التالية: "لهْ"، "الملّماتْ"، "سلطانْ"، "موقفْ"، "التجاريبْ"، "برهانْ". وكان القياس فيها أن تكون: "لهُ" (تحريك الضمير)، "الملماتِ" (مضاف إليه)، "سلطانَ" (مفعول به)، "موقفٍ" "مضاف إليه"، "التجاريبُ" (مبتدأ)، "برهانٌ"(خبر). ومثل ذلك الشاهد الحادي والسبعين فقد وردت فيه المفردات التالية وقد سُكنت أواخرها: "تكرّمتْ"، "محمدْ"، "أخوكْ"، "الودْ"، "روّحتْ"، "لكْ"، وكان القياس فيها أن تكون "تكرّمتَ" (تحريك الضمير)، "محمدُ" (منادى مبنى على

الضم)، "أخوكَ" (تحريك الضمير)، "الودِّ" (مضاف إليه)، "روّحتُ" (تحريك الضمير)، "لكَ" (تحريك الضمير).

وقد تكررت هذه الظاهرة في الشاهد الثاني والسبعين، إذ سُكنت فيه أواخر المفردات التالية: "الكذبةْ"، "كاذبْ"، "سرابْ"، "الحقيقةْ"، "الحجابْ" وكان القياس فيهما أن تكون "الكذبةُ" (فاعل)، "كاذبٍ" (اسم مجرور)، "سراباً"، (حال من الكذبة)، "الحقيقةُ" (مبتدأ)، "الحجابِ" (مضاف إليه). ومثل ذلك الشاهد الثالث والسبعين فقد سُكنت فيه أواخر المفردات التالية: "مُلهِمْ"، "المبدعينْ"، "ساحرْ"، "العاشقينْ"، "قديمْ"، "الزمانْ"، "الفنْ"، "زهرةْ"، "عطاكْ" وكان القياس فيها أن تكون: "مُلهمَ" (منادى منصوب)، "المبدعينَ" (حركة آخر جمع المذكر السالم)، "ساحرَ" (اسم معطوف على منصوب)، "العاشقينَ" (حركة آخر جمع المذكر السالم)، "قديمٍ" (اسم مجرور)، "الزمانِ" (مضاف إليه)، "الفنُّ" (مبتدأ)، "زهرةٌ" (خبر)، "عَطَاكَ" (تحريك الضمير).

بالبناء على ما تقدّم تبدو ظاهرة تسكين أواخر الألفاظ سمة أسلوبية واضحة في عشر البلاط، فهي تتكرر على نحو بارز، وموجودة في كل بيت شعري. أمّا المفردات التي يُسكّن آخرها، فهي متنوعة الوظيفة والمعنى النحوي، فقد تكون الكلمة فاعلاً أو مفعولاً به، أو حالاً، أو مبتدأ، أو خبراً، ....الخ، مما يدفع إلى القول بأن هذه الظاهرة لا صلة لها بالوظيفة التي يؤديها اللفظ داخل الجملة، بمعنى أن كل لفظ

في شعر البلاط قد يكون عُرضة للتسكين، ولا قيد في ذلك سوى قطع الكلام أو وصله لدى قول الشعر، وهذا أمرٌ يتحكم به الشاعر نفسه.

ولدى النظر في التراث النحوي للعربية الفصحى، سنجد أن ظاهرة تسكين أواخر الألفاظ لا تخص اللهجات وحدها؛ فهي موجودة في العربية منذ القدم ومعروفة بظاهرة "حذف حركة الإعراب"[158]، وقد أجاز أبو حيّان حذفها مستدلاً بقراءة أبي عمرو بن العلاء "فتوبوا إلى بارئْكم"[159]، بتسكين الهمزة[160]. وبقراءة "وبعولتْهنّ أحقُّ بردِّهنّ[161]"، بتسكين التاء[162]، وقد عزا أبو حيّان هذه الظاهرة إلى تميم[163] وأورد كذلك عدة قراءات أجازت حذف الحركة أو اختلاسها في حالة الوصل، منها: "يؤدّهْ إليك[164]"، و"نؤتهْ منها[165]"، فقد قُرئت هاتان الآيتان باختلاس حركة الهاء وإسكانها[166].

---

[158] انظر اللهجات العربية في التراث: أحمد الجندي، ج1، ص 217.

[159] سورة البقرة: آية 54.

[160] البحر المحيط: أبو حيّان الأندلسي، ج2، ص 206.

[161] سورة البقرة: آية 196.

[162] البحر المحيط: أبو حيّان الأندلسي، ج2، ص 188.

[163] انظر المرجع نفسه، ج2، ص 188؛ 206 على التوالي.

[164] سورة آل عمران: آية 75.

[165] سورة آل عمران: آية 145.

[166] البحر المحيط: أبو حيّان لأندلسي، ج2، ص 499.

إن الشواهد التي تثبت هذه الظاهرة كثيرة جداً في شعر البلاط، منهـا قــول الملك المؤسس[167]:

74-وماني شـفوق علـى الـردة   وان حـالف الحـظ يتنـاني

3)wmanī šfūfqɛ̄n 'la radeh

Wɛ̄n hālf ɛ̄lḥẓ yɛ̄tnāī

وقوله[168]:

75- عود مـوز نابـت بـالقريتين   ياكل الفـلاح مـن زينـة ثمرتهـا

'ud muzin nabtin bilqaritein

yākel al falaḥ min ziinit t̲mrtha

وقول الأمير خالد الفيصل[169]:

76-عَلْ قلبكْ سليمٍ يَسْعَد الناسْ دايمْ   بالوفِا والمَحبَّة خالـدٍ فـي مِـسيرَه

'al galbak silīmin ya-s'ada-nnās dāyim

ba-l-wifā wa-l-maḥabba ḫālidin fī misīrah

وقوله[170]:

77- شوقي وِشوقكْ هايمٍ في سِمانا   في ناظري حيره وفي ناظِرِكْ شُوقْ

---

(167) الدائرة الثقافية، الديوان الملكي العامر.

(168) اليوان الملكي، الراوي مفلح اللوزي، احد المقربين للملك المؤسس، وهو من اعيان الاردن.

(169) الديوان الثاني، ص 50.

(170) الديوان الثالث، ص 70.

وقول الأمير خالد الفيصل[169]:

76-عَلْ قلبكْ سليمٍ يَسْعَد الناسْ دايمْ   بالوفِا والمَحبَّة خالــدٍ فــي مِـسيرَه

'al galbak silīmin ya-s'ada-nnās dāyim

ba-l-wifā wa-l-maḥabba ḫālidin fī misīrah

وقوله[170]:

77- شوقي وِشوقكْ هايمٍ في سِمانا   في ناظري حِيره وفي ناظِرِكْ شُوقْ

Šōgī wi šōgik hāyimin fī simānā

fī nāẓirī ḥīra wi fī nāẓirik šōg

وقوله [171]:

78- نَطْرِدْ سَرابٍ في صِحاري ظَمانا   لا فيــهْ ميــرادٍ ولا حَاصِــلٍ ذوقْ

naṭrid sarābin fī ṣiḥārī ẓamānā

lā fīh mīrādin wa lā ḥāṣilin ḏōg

ومن شواهد هذه الظاهرة في شعر الشيخ محمد بن راشد، قوله[172]:

79- ما غيّر البحرْ عنها اللونْ بَمْواجَهْ   مَظْهُورةٍ من عُمــوقٍ دُرّةَ التّــاجي

---

[169] الديوان الثاني، ص 50.

[170] الديوان الثالث، ص 70.

[171] المرجع نفسه والصفحة.

[172] ديوان الأمسية، ص 65.

mā ġayyara-l-baḥr ‘anhā-l-lūn bamwāğah

maẓhūritin min ‘umūgin durrata-ttāğī

وقوله [173]:

80- أو عَـدَدْ مـا غـرَّد وْغَنّـا   بُلْبُـلِ بَـهْ صُـوتْ لَحِّينـا

’aw ‘adad mā ġarrad w ġannā

bulbulin bah ṣōṭ laḥḥīnā

وقوله [174]:

81- يا مَرحبا يا مِعَنّي خطٌّ الاقْلامـي   مِثَايْـلِ شَـوقَتْني فـي مَعانِيهـا

yā marḥabā yā mi‘annī ḫaṭṭa laglāmī

miṯāylin šawgatnī fī mi‘ānīhā

قوله [175]:

82- كم واردِ ضامي وْصَدَّرْ بِالحْيامي   وكمْ وارْدٍ شِرِبْ من صَافِي مِغَانِيها

kam wāridin ḍāmī w ṣaddar bi-liḥyāmī

w kam wārdin širib min ṣāfī miġānīhā

---

[173] ديوان الشيخ محمد بن راشد، ص 27.

[174] المرجع نفسه، ص 51.

[175] المرجع نفسه والصفحة.

تلتقي جميع هذه الشواهد في احتواء كل منها مفردة أو أكثر نُوِّنت بتنوين الكسر، وكان الأصل – في معظمها– أن تُنوَّن بالفتح أو بالضم، أما هذه المفردات فهي: "شفوقٍ" (الشاهد الرابع والسبعون)، "نابتٍ" (الشاهد الخامس والسبعون)، "سليمٍ"؛ "خالدٍ" (الشاهد السادس والسبعون)، "هايمٍ" (الشاهد السابع والسبعون)، "سرابٍ"؛ "ميرادٍ"؛ "حاصلٍ" (الشاهد الثامن والسبعون)، "مظهورةٍ"؛ "عموقٍ" (الشاهد التاسع والسبعون)، "بلبلٍ" (الشاهد الثمانون)، "مثايلٍ" (الشاهد الحادي والثمانون)، "واردٍ" (الشاهد الثاني والثمانون).

ولدى النظر في المواقع الإعرابية التي شغلتها هذه المفردات، تبيَّن أنَّ الأصل فيها أن تكون منونة على النحو الذي يوضحه الجدول رقم (5):

رقم الشاهد	المفردة	الموقع الإعرابي	مشروعية التنوين
64	شفوقا	خبر	جائز
65	نابت	خبر	جائز
76	سليمٌ	خبر لعلَّ	جائز
76	خالداً	حال	جائز
77	هايمٌ	خبر	جائز
78	سراباً	مفعول به	جائز
78	ميرادَ	اسم (لا) النافية للجنس	غير جائز

78	حاصلٌ	خبر (لا) النافية للجنس	جائز
79	مظهورةٌ	خبر مقدّم	جائز
79	عموقٍ	اسم مجرور	جائز
80	بلبلٌ	فاعل	جائز
81	مثايلٌ	خبر المبتدأ محذوف	جائز
82	واردٍ	مضاف إليه	جائز

جدول رقم (5)

المواقع الإعرابية للمفردات التي نوّنت بتنوين الكسر

يوضح هذا الجدول الموقع الإعرابي للمفردات التي نُوِّنت جميعها بالكسر في شعر البلاط، وكان الأصل فيها أن تُنوَّن على النحو الموضح في الجدول، فبعضها كان القياس الفصيح فيه أن يكون منوّناً بتنوين الضم، وبعضها الآخر كان القياس الفصيح فيه أن يكون منوناً بتنوين الفتح، وثالث يبقى على حالة كما ورد في سياقه منوناً بالكسر، لأن موقعه الجر.

ولدى النظر في المواقع الإعرابية لهذه المفردات تبيّن أن منها ما هو فاعل أو مفعول به أو مبتدأ أو خبر... الخ، ومنها ما يجوز تنوينه (وهذا حال أغلبها)، ومنها ما يمتنع (كتنوين اسم (لا) النافية للجنس في الشاهد رقم 78 مع أنه مفرد) على الإطلاق، وعلى الرغم من اختلاف المواقع الإعرابية لهذه المفردات، ثم تباين مشروعيته تنوينها، فقد نُوِّنت جميعاً في شعر البلاط بتنوين الكسر، مما يؤشر إلى

أن هذه الظاهرة لا تقلّ، على المستوى النحوي، عن الظاهرة الأولى التي قامت الدراسة ببحثها، وهي الميل إلى تسكين أواخر الألفاظ.

وتحدس الدراسة إلى أن علّة شيوع تنوين المفردات بالكسر مردّها التماثل النطقي أولاً وأخيراً، فقد قدّمت الدراسة في المستوى الصرفي من هذا الفصل، بأن لغة شعر البلاط تتماز صرفياً بميلها إلى كسر الحرف الأول من حروف المفردات، وقد أثبتت الدراسة أن هذه الظاهرة نمط أسلوبي شائع جداً، ومكرر على نحو ملحوظ؛ إذ لا يمكن أن يخلو منها بيتٌ شعري، فإذا كان الشعراء يميلون إلى ابتداء مفرداتهم بالكسر، فإنه – ومن باب أولى– أن يختموها بالكسر أيضاً، لشيوع الكسر على ألسنتهم، وكثرة استخدامهم وتناقلهم له في مختلف التشكلات الصرفية، أو المواقع الإعرابية.

تعقيب

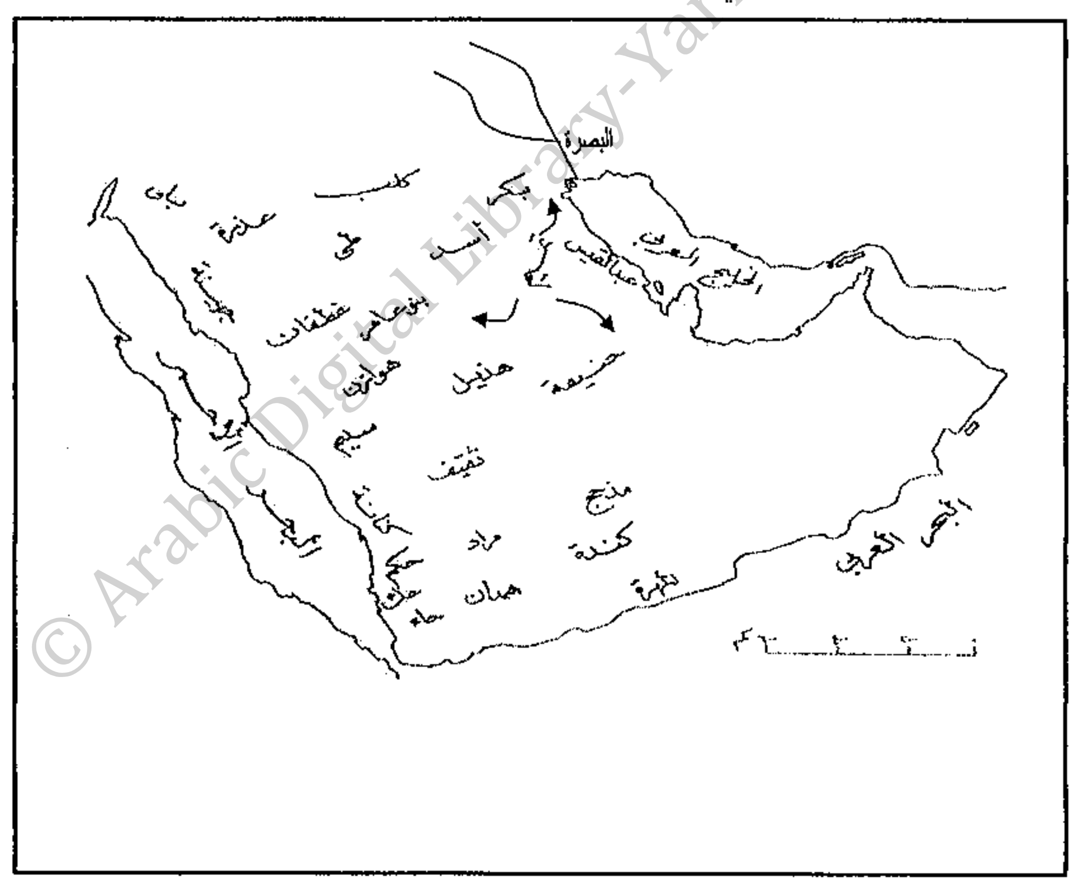
لقد حاولت الدراسة في هذا الفصل تقصي أبرز الظواهر الأسلوبية التي تتماز بها لغة شعر البلاط في مستوياتها المختلفة، وقد تبيّن أن أبرز هذه الظواهر في المستوى الصوتي ظاهرة التنوع الألفوني وظاهرة الإمالة، في حين كانت أبرز الظواهر في المستوى الصرفي ظاهرة كسر الحرف الأول من بنية الكلمة، وظاهرة حذف بعض الحروف منها، أما المستوى النحوي فقد برزت فيه ظاهرتان

واضحتان هما: ظاهرة تسكين أواخر بعض المفردات، وظاهرة تنوين بعض المفردات بالكسر على اختلاف موقعها الإعرابي.

وبعد دراسة جميع هذه الظواهر – كما تقدم– أمكن للدراسة أن تسجل الملاحظات الآتية:

1. إنّ أغلب هذه الظواهر ذو حضور أكيد على المستوى اللهجي للعربية الفصحى منذ القدم، وهذا الحضور ثابتة فصاحته، إما بشواهد القراءات القرآنية أو بشواهد الشعر.
2. إنّ عامة الظواهر اللغوية الموجودة في شعر البلاط في العصر الحديث، ليست إلاّ تمثيلاً حيّاً للظواهر اللغوية التي تميّزت بها لهجة تميم على الأغلب، فنطق الجيم ياءً أو الكاف جيماً مهموسة ظاهرتان صوتيتان نسبهما العلماء إلى تميم، ومثل ذلك كسر الحرف الأول من بنية الكلمة، أو حذف بعض حروفها، فهما ظاهرتان صرفيتان منسوبتان– أيضاً– إلى تميم، ومثل ذلك تسكين أواخر الألفاظ فهي ظاهرة نحوية نسبها العلماء – أيضاً– إلى تميم. ومن كل ما سبق يبدو واضحاً أن أبرز السمات الأسلوبية التي تتماز بها لغة الشعر النبطي عموماً، ولغة شعر البلاط على وجه الخصوص، إنما هي مظاهر لهجية للعربية الفصحى وليست انحرافاً عنها، ولعل هذا التقارب الشديد بين السمات اللغوية التي قامت الدراسة ببحثها وبين لهجة تميم، على وجه التحديد، ما يجعل دراسة البناء اللغوي للشعر النبطي أداة يمكن من خلالها التعرّف على لهجات قبائل أخرى قديمة، أو على مظاهر أخرى في لهجة تميم لم تبحثها الدراسة؛ "فاللهجات الحديثة وإنْ كانت قد تطورت في البيئات العربية المختلفة تطوراً مستقلاً باعَدَ بينها وصبغها بصبغة محليّة في بعض ظواهرها، قد استمسكت بكثير من

السمات التي عُرفت عن القبائل القديمة"[176]. ويبدو أن هذا هو الحاصل في لغة شعر البلاط فقد ظل هذا الشعر يحمل كثيراً من السمات المميزة للهجة قبيلة عربية مشهورة وهي قبيلة تميم، ولدى النظر في الخريطة الممثلة لمساكن القبائل العربية عشية ظهور الإسلام يتضح لنا أن مساكن قبيلة تميم وامتداد نفوذها إنما انحصر في المنطقة الشرقية من الجزيرة العربية، وهذه المنطقة تمثل اليوم امتداداً جغرافياً يشمل دولة الإمارات العربية المتحدة ودولة قطر ومملكة البحرين وسلطنة عُمان، وكامل الجزء الشرقي من المملكة العربية السعودية. ولعلّ هذا ما يُفسر شيوع التنوعات الصوتية والصرفية والنحوية في لغة هذا الشعر.



شكل رقم (2) خريطة مساكن القبائل العربية[177]

---

(176) في اللهجات العربية: إبراهيم أنيس، ص 216.

(177) انظر جزيرة العرب: أبو عبيد البكري، تحقيق ودراسة: عبد الله يوسف غنيم،ط1، ذات السلاسل للنشر،1977 ص 129

ومهما يكن من قول، فإن القضية الأبرز في جميع ما ذُكر هو أن قبيلة تميم لم تكن من القبائل المغمورة في الجاهلية أو في الإسلام، بل هي من أكبر القبائل المضرية إن لم تكن أكبرها على الإطلاق، وهي على أية حال- من القبائل المشهود لها بالفصاحة، بل لقد جعلها النحاة من أوائل القبائل التي ارتحلوا لسماع اللغة عنها قبل بدئهم بتقعيد اللغة، يقول الفارابي: "والذين عنهم نُقلت اللغة العربية، وبهم اقتُدي، وعنهم أُخذ اللسان العربي، من بين قبائل العرب، هم: قيس وتميم وأسد، فإن هؤلاء هم الذينَ عنهم أكثر ما أُخذ ومعظمه وعليهم اتُّكلَ في الغريب وفي الإعراب والتصريف..."[178].

ولدى مقابلة قول الفارابي بما قرره ابن جني بقوله: "الناطق على قياس لغة من لغات العرب مصيب غير مخطئ"[179] يبدو وصف هذا الشعر بأنه عاميّ، ووصف لغته بأنها ملحونة بالكامل، مسألة فيها عظيم نظر، فما دامت عامة الظواهر اللغوية التي رصدتها الدراسة في شعر البلاط موافقة لقياس لغة تميم؛ إذن فهذه الظواهر فصيحة بالحجة، ولا يضيرها إنْ كانت مخالفة للصورة المثالية التي وضعها النحاة للعربية وأقاموا قواعدهم استناداً إليها، وعلى أية حال ستبقى

---

(178) الاقتراح في علم أصول النحو: جلال الدين السيوطي، ط2، دار المعارف ، 1359هـ، ص 19-20.
(179) الخصائص: أبو عثمان بن جنّي، ج2، ص 12.

هذه القضية رهنا بيد الدارسين لاسيما اللغويين منهم، فهم الأقدر علــى رد كامــل الظواهر اللغوية في هذا الشعر إلى أصولها والأقدر على إقرار النتائج.

الفصل الثالث

أسلوبية البناء الإيقاعي

ينضوي الإيقاع في دائرة المستوى الصوتي في الدرس اللغوي والأدبي على حد سواء؛ ذلك أن استقبال الإيقاع وتلقيه خاصية سمعية أولاً وأخيراً، سواء أكان الإيقاع لغوياً يعتمد على توالي عدد من الأصوات على نحو معيّن، أو موسيقياً يعتمد في وجوده على الوزن الشعري المرتبط بالغناء واللحن منذ نشأته.

تقوم البنية الإيقاعية في الشعر الفصيح، أو في شعر البلاط -باعتباره شعراً نبطياً- على جملة من العناصر الوظيفية التي تُنجز مجتمعة البعد الإيقاعي للقصيدة؛ فبحور الشعر العربي على اختلاف أوزانها وتفعيلاتها، والقافية على اختلاف صورها، ثم الروي وحركته، ثم الزحافات والعلل؛ كلها عناصر تستحوذ على مهام أدائية ووظيفية تتجمع وتتكاثف مشكلة طابعاً نسقياً تمارس به القصيدة حضورها.

ارتبط الشعر النبطي منذ نشأته بالغناء ارتباطاً وثيقاً[1]؛ وما زال على ذلك حتى يومنا هذا، فمن يُطالع عدد القصائد النبطية التي تُغنّى في هذه الأيام، يتيقّن أن مستوى الغنائية في هذا الشعر مرتفع إلى حد كبير، ولعلّ الشعر النبطي -بهذه المزية التي يضطلع بها- يماثل الشعر العربي التقليدي ويطابقه مطابقة تامة؛ ذلك

---

(1) انظر الشعر النبطي: غسان الحسن، ج1، ص 453.

أن نشأة الشعر العربي التقليدي قد اقترنت بالغناء، على نحو واضـــح[2]. ولا أدل على ذلك من قول الشاعر[3]:

تَغَــنَّ بالــشِّعرِ إمَّــا كُنــتَ قائلَــهُ   إنّ الغناءَ لهــذا الــشِّعرِ مِــضمارُ

وقد رُوي أن عمر بن الخطاب – رضي الله عنه– قال للنابغــة الجعــدي: "أسمعني بعض ما عفا الله لك من غنائك، يريد من شعرك"[4]. ولعل مــا جمعــه الأصفهاني في كتاب الأغاني خير دليل على ذلك، فقد ذكر أنّ المهلهل الذي يُعتبر أول مَن قصَّد القصائد من العرب، تغنّى بقوله[5]:

طفلــةٌ مــا ابنــةُ المُحلّــل بيــضا   ءُ لعــوبٌ لذيــذةٌ فــي العِنــاق

إنّ هذه الأدلة، وغيرها الكثير مما لم تذكره الدراسة، لدليل واضح على أنّ نشأة الإيقاع في القصيدة العربية ناتج في الأصل من اقتران الشعر بالغنــاء، منــذ العصر الجاهلي[6].

---

(2) انظر الفن ومذاهبه في الشعر العربي: شوقي ضيف، ط4، دار المعارف، مصر، 1960، ص 41-43.

(3) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: أبو الحسن بن رشيق القيرواني، ط4، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، 1972، ج2، ص 313.

(4) الفن ومذاهبه في الشعر العربي: شوقي ضيف، ص 43.

(5) الأغاني: أبو الفرج الأصفهاني، د.ط، دار الثقافة، بيروت، 1983، ج5، ص 44.

(6) انظر في البنية الإيقاعية للشعر العربي: كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، 1974م، ص 223-230.

وإذا كان الشعراء العرب قد سمّوا شعرهم "غناء" أو "نشيداً" منذ القِدم فإن شعراء النبط قد سلكوا الطريق نفسه، فسمّوا شعرهم غناءً أو نشيداً لاقترانه بالغناء، يقول الشاعر الإماراتي ربيع بن ياقوت[7]:

علــى رُبـوعْ الموسيـميّاتْ   شَـدوَ البلابـلْ والتَغرّيـدْ

يـا زيـنْ الرَاعبيّـاتْ   في الدّربْ وامَـروَحْ تِبـا الذيـدْ[8]

بـينَ المِغـاني رَدَّد اصـواتْ   وأنـا بَعـدْ صِـغتَ المِناشَـيدْ

ويقول الشاعر السعودي محمد بن سعيد الذويبي[9]:

بسم الله أوّل ما أبْدِعَ القافْ وابديـهْ   أميِّزه مـن خـاطري ثـمَّ اغنّيـهْ

تظهر هذه الأبيات –بوضوح– مدى اقتران الشعر النبطي بالغناء والنشيد والترنّم، والحق إنّ تنوّع إيقاعات هذا الشعر وموسيقاه، والتي "تؤدّى بالتردد الفردي أو الجماعي، وبمصاحبة الربابة أو بدونها"[10]. ثمّ مماثلة إيقاعه –على ما سيتضح– لإيقاع الشعر التقليدي، ما يدفع على الاعتقاد بأن معرفة الصورة الإيقاعية الصافية للشعر العربي في العصر الجاهلي، إنما يجب أن تبدأ بإيقاعات شعر البدو (النبطي) وطريقة غنائهم له في هذا العصر، ولذلك اعتبر عبد الحميد

---

(7) ديوان ربيع بن ياقوت، تحقيق حمد بوشهاب، مطابع الظفرة، الإمارات العربية المتحدة، د.ت، ص 124.

(8) الذيدْ: مدينة إماراتية صغيرة تقع قريباً من إمارة الشارقة.

(9) الأزهار النادية من أشعار البادية: محمد سعيد كمال، ط4، مكتبة المعارف، الطائف–السعودية، د.ت، ج2، ص 97.

(10) الشعر النبطي: غسان الحسن، ج1، ص 453.

حمام في كتابه "معارضة العروض" غناء البدو وأشعارهم من أهم مصادر دراسة الإيقاع الشعري للشعر العربي منذ العصر الجاهلي، وفي ذلك يقول: "لعلّ الغناء البدوي أكثر أنواع الغناء العربي قرابة للغناء الجاهلي، وذلك لأنه أقل أنواع الغناء العربي تأثّراً بالموجات الثقافية الخارجية بسبب انعزاله في الصحراء، وبعده عن المجتمعات الحضرية. وهو يوفر للبحث مصدراً مهماً عن غناء العصر الجاهلي وإيقاعاته"[11].

يتميّز الشعر النبطي -كما تقدّم- باقترانه بالغناء والإنشاد، ولذلك فإن الحصيلة الغنائية لدى البدو ما هي إلا تعبير صريح عن مدى التنوّع الإيقاعي في هذا الشعر، ولدى النظر في مجمل أغاني البدو وطرق إنشادهم، يتبين للدراسة أنها محصورة في الأنماط الموسيقية الآتية:

1. **الهلالي**: وهو نمط شعري يؤدى دون مصاحبة الربابة أو الفنون الحركية[12].
2. **المسحوب**: وهو نمط مشابه للهلالي، ويفترق عنه في طول النغمة، ذلك أن نغمة المسحوب أطول من نغمة الهلالي[13]، وفي أنه يغنّى بمصاحبة الربابة[14].

---

(11) معارضة العروض: عبد الحميد حمام، ط1، منشورات وزارة الثقافة، الأردن، 1991م، ص 20.

(12) انظر: الشعر النبطي: غسان الحسن، ج1، ص 456.

(13) انظر الشعر النبطي: طلال السعيد، ص 49.

(14) انظر الأدب الشعبي في جزيرة العرب: عبد الله بن خميس، ص 384.

3. **الهجيني**: وهو من أكثر الأنماط الغنائية شهرة لدى البدو[15]، وعـادة مـا يُغنى في معرض سير الإبل[16].

4. **الصَّخْري**: وهو نمط غنائي يعتمد على الترديد بمـصاحبة الربابـة، ودون فنون حركية[17]، وقد سُمّي بذلك نسبة إلى (بني صخر)، وهي إحدى القبائل المشهورة في الأردن[18].

5. **الرَّدْح**: وهو نمط يتغنّى به البدو في جلسات السمر، دون مصاحبة الربابة، والراجح أن هذا النمط نشأ وتطور في دولة الإمارات العربية المتحدة[19].

6. **الونَّه**: وهو نمط غنائي معناه الأنـين، يؤديـه الرجـل أو الـرجلان دون مصاحبة الربابة، ويمتاز بكثرة التطويل والتطريب[20].

7. **السَّامِر**: وهو من الأنماط الغنائية المشهورة، وقد سُمّي بذلك لكثرة ما يتغنّى به الناس في أسمارهم، وعادة مـا يـتم الغنـاء بمـصاحبة الطبـول أو الدفوف[21].

---

(15) انظر الشعر النبطي: غسان الحسن، ج1، ص 459-461.

(16) انظر البداوة في الكويت-دراسة ميدانية: إبراهيم الشكري، ط1، دار الكتب، الكويت، 1981، ص 124.

(17) انظر الشعر النبطي: غسان الحسن، ج1، ص 458-459.

(18) انظر البداوة في الكويت: إبراهيم الشكري، ص 126.

(19) انظر الشعر النبطي: غسان الحسن، ج1، ص 464-466.

(20) انظر المرجع نفسه، ج1، ص 462-464.

(21) انظر المرجع نفسه، ج1، ص 468-469.

8. **التُغرود:** وهو نمط خاص بدولة الإمارات وحدها، يمتاز بلحنه الحماسي[22]، ويؤدّى عادة بإنشاد فرديّ[23].

9. **الحداء:** ويعرف هذا النمط في الخليج العربي بـ "الحدوة"، ومن مسماه واضح أنه يتعلق بغناء الركبان للإبل[24].

10. **الزهيّري:** وهو نمط يقابل "المّوال" في منطقة بلاد الشام، وقد سمّي بذلك لأن أوّل من تغنّى به في منطقة الخليج العربي هو الشاعر علي باشا يحيى الزّهير[25].

11. **الفَرَاقي:** وهو من أكثر الأنماط حزناً وتفجّعاً، ويذكر الموسيقيون أنه نشأ في بادية العراق ثم انتقل إلى الخليج العربي[26].

وبعد، فإن هذه الأنماط الغنائية، والتي تعتمد في وجودها على الشعر النبطي، لدليل واضح على اتساع القاعدة الإيقاعية لهذا الشعر، سواء على صعيد التكوين أم على صعيد الاستخدام، وما دام الحديث في هذا الفصل قد صدر أساساً من وجهة نظر أسلوبية، فإنّ تلمّس البنية الإيقاعية ذات الفاعلية في شعر البلاط – موضوع الدراسة– باعتباره شعراً نبطياً، لا بّد أن ينطلق أساساً من دواوين

---

(22) انظر أصول الغناء البدوي: مصطفى عمران، ط1، مطبعة أسوان، مصر، 1971، ص 81.

(23) انظر الشعر النبطي: طلال السعيد، ص 104-106.

(24) انظر الأدب الشعبي في جزيرة العرب، عبد الله بن خميس، ص 411.

(25) انظر: الشعر النبطي: غسان الحسن، ج1، ص 475.

(26) انظر أصول الغناء البدوي: مصطفى عمران، ص 129.

الشعراء أنفسهم، ثم العمل على جمع ما فيها وإحصائه، كي يتسنّى لنا التعرف على طبيعة البناء الإيقاعي وأهم الظواهر الأسلوبية التي تميّزه، ونظراً لقلة الشواهد الشعرية في شعر الملك عبد الله المؤسس؛ ذلك أن أغلب نتاجه وعامته من الشعر العربي الفصيح، فقد اعتمدت الدراسة على أعمال الشيخ محمد بن راشد والأمير خالد الفيصل فقط، وقامت بتقطيع جميع القصائد التي تتضمنها هذه الأعمال، كي يتم التعرف على الوزن الشعري، ثم عمدت بعد ذلك إلى حصر القوافي، في جميع القصائد بالنسبة للشاعرين، وقد كانت النتائج وفق ما يوضحه الملحق رقم (1) بالنسبة لشعر الشيخ محمد بن راشد[27]، وما يوضحه الملحق رقم (2) بالنسبة لشعر الأمير خالد الفيصل[28].

وبعد، فإن النظر في الملحقين (1)، (2) يمكن أن يوضح لنا طبيعة البناء الإيقاعي في شعر كل من الشيخ محمد بن راشد والأمير خالد الفيصل، والذي يمكن حصره في مستويين اثنين، فيما يأتي بيانهما:

1- المستوى الأول: الوزن الشعري

يعتبر الوزن الشعري من أهم الشروط الواجب توافرها في الشعر؛ ذلك أن الوزن هو صورة الإيقاع ونمطه[29]. وإذا كانت أوزان الشعر العربي التقليدي قد

---

(27) انظر ص 181 من هذه الدراسة.

(28) انظر ص 188 من هذه الدراسة.

(29) في إيقاع الشعر العربي: محمد وريث، ط1، الدار الجماهيرية، ليبيا، 2002، ص 243.

حصرها الخليل بن أحمد في ستة عشر بحراً، فإن أوزان شعر البلاط (النبطي)، وفقاً لما يتضح من شعر الشيخ محمد بن رشد والأمير خالد الفيصل، يدخل بعضها ضمن دائرة العروض العربي ببحوره المعروفة، في حين يخرج بعضها الآخر عن أوزان العروض العربي إلى أوزان أخرى.

وحري بالذكر أن تُنبّه الدراسة إلى أن مسألة التقطيع العروضي للشعر النبطي، إنما تعتمد أساساً على المسموع من هذا الشعر، أو على الصورة التي يُفترض أنْ ينطلق ويسمع بها، دون إقامة أيّ اعتبار للشكل الكتابي لهذا الشعر؛ ذلك أن الإيقاع -خاصية سمعية قبل كل شيء؛ ولأن الصورة المكتوبة لا تُعبِّر تعبيراً دقيقاً عن كيفية النطق وآلياته، ولاسيما بعض الآليات التي يُعتمد عليها في الإلقاء الشفوي لهذا الشعر كالنبر والتنغيم، ومَطْل الحركات وإطالتها في بعض المواطن.

ولعلّ أهم آلية من هذه الآليات هي تحريك أواخر المفردات الساكنة، فقد تقدّم القول في الفصل الثاني من هذه الدراسة، بأن إهمال حركات الإعراب وتسكين أواخر المفردات هي سمة أسلوبية واضحة في شعر البلاط، إلا أنّ هذه السمة وإنْ ثبتت لغوياً؛ فإنها لا تثبت إيقاعياً، لاسيما عند غناء هذا الشعر أو عند وإنشاده؛ إذ يظهر الميل إلى التحريك بصورة واضحة في حال الوصل، وكي يبدو الأمر أكثر وضوحاً نسوق المثالي التالي:

يقول الأمير خالد الفيصل[30]:

أخالفْ العُمرْ أراجعْ سَالِفْ اعْوامي وَانَوِّخْ رْكابْ فِكري عِنـدْ داعيهـا

هذه هي الصورة الكتابية لهذا البيت كما وردت في الديوان، ولكّن عندما ألقى سمو الأمير خالد الفيصل قصيدته "من بادي الوقت"، والتي ينتمي إليها هذا البيت، وجدنا أنه يعمد إلى التحريك عند وصل الكلام، وقد تأكد ذلك عندما غُنيّت هذه القصيدة؛ إذْ حُرِّكت أغلب المفردات الساكنة الآخر، لإقامة الوزن الشعري الخاص -عروضياً- ببحر البسيط، فظهر هذا البيت على النحو الآتي:

أخالِفِ العُمْرَ أراجِعْ سالِفَ اعْوامي وَانَوِّخِ رْكابِ فِكري عِنـدِ داعيهـا

وما كان ذلك ليتم إلا مراعاة للوزن العروضي الخاص ببحر البسيط بوزنه المعروف (مستفعلن/فاعلن) مكررة 4 مرات، ولعلّ الكتابة العروضية لهذا البيت هي خير ما يوضح ذلك:

الشطر الأول: أ خَا لِ فِلْ/ عُمْ رَ را/ جعْ سَا لِ فَعْ/ وا مي

ب ـــ ب ـــ ـــ ب ـــ ـــ ـــ ب ـــ ـــ ـــ

مُتَفْعِلُن فاعلن مُستفلن فَعْلُن

---

[30] قصائد نبطية، ص 15.

الشطر الثاني: وَ نَوْ وِ خِرْ/ كا بِ فِكْ/ رِي عِنْ دِ دا/ عِي ها

ب ــ ب ــ ــ ب ــ ــ ــ ب ــ ــ ــ

مُتَفْعِلُن فاعلن مستفلن فَعْلُن

لقد اعتمدت الدراسة في تقطيعها لكامل الشعر الخاص بالشيخ محمد بن راشد والأمير خالد الفيصل على تحريك أواخر المفردات، في حال وصل الكلام، كي يستقيم الوزن، أما النتائج التي خلصت إليها الدراسة فيوضحها الجدول رقم (6) بالنسبة للشيخ محمد بن راشد والجدول رقم (7) بالنسبة للأمير خالد الفيصل.

	البحر	عدد القصائد	التام	المجزوء	ملاحظات
1	الرمل	43	34	9	
2	المجتث	31	27	4	
3	الرجز	18	6	12	
4	البسيط	14	12	2	
5	السريع	12	12	-	
6	الوافر	10	9	1	
7	الطويل	5	5	-	
8	الخفيف	4	1	3	
	الهزج الثماني	4	4	-	وزن خاص
	المجموع	141	110	31	

جدول رقم (6)

بحور الشعر المستعملة في شعر الشيخ محمد بن راشد وعددها بين التمام والاجتزاء

	البحر	عدد القصائد	التام	المجزوء	ملاحظات
1	المجتث	76	70	6	
2	الرمل	47	45	2	
3	الوافر	20	20	-	
4	البسيط	19	19	-	
5	الرجز	16	10	5	
6	الطويل	14	14	-	
7	الهزج	3	-	2	1 وزن ثماني
8	المتدارك	2	2	-	
9	السريع	1	1	-	
10	الخفيف	1	1	-	
11	المتقارب	1	1	-	
	مقلوب المديد	6	6	-	وزن خاص
	المجموع	206	189	15	

جدول رقم (7)

بحور الشعر المستعملة في شعر الأمير خالد الفيصل وعددها بين التمام والاجتزاء

ولدى النظر في هذين الجدولين الممثّلين لخلاصة ما في المحلق رقم (1) والملحق رقم (2)، يمكن للدراسة أن تخرج بما هو آت:

أولاً: بلغ عدد القصائد في ديواني الشيخ محمد بن راشد (ديوان الشيخ محمد بن راشد، وديوان الأمسية) 144 قصيدة، بُنيت ثلاث منها بتشكّل إيقاعي خاص

يقترب كثيراً من الموشح، في حين بُنيت بقية القصائد في الديوانين -وعددها 141 قصيدة- بناء تقليدياً من حيث الوزن والإيقاع، تماماً كما في القصائد التقليدية الملتزمة لعروض الخليل بن أحمد وبحوره الشعرية. أما فيما يخص شعر الأمير خالد الفيصل، فقد بلغ عدد القصائد في دواوينه الثلاثة (ديوان قصائد نبطية، والديوان الثاني، والديوان الثالث) 206 قصائد، بُنيت اثنتان منها وفق تشكّل إيقاعي خاص يقترب من الموشح، في حين بُنيت بقية القصائد في الدواوين الثلاثة -وعددها 204 قصائد- بناء تقليدياً من حيث الوزن والإيقاع والشعري.

تؤشر هذه النتيجة على أن النتاج الشعري لدى الأمير خالد الفيصل أكثر منه لدى الشيخ محمد بن راشد؛ إذ بلغت نسبة القصائد في شعر الأمير خالد الفيصل إلى نسبة القصائد في شعر الشيخ محمد بن راشد حوالي (1.5: 1)، كما تؤشر هذه النتيجة على مدى التزام كل منهما بالبناء الإيقاعي التقليدي للقصيدة النبطية وعدم الخروج عليه إلا نادراً. فقد بلغ عدد القصائد من ذوات الوزن الغنائي الخاص في شعر الشيخ محمد بن راشد ثلاث قصائد فقط، وفي شعر الأمير خالد الفيصل قصيدتين فقط؛ أي خمس قصائد لدى الشاعرين من مجموع القصائد لديهما مجتمعة، والبالغ 350 قصيدة، وهي نسبة قليلة جداً لا تتجاوز 1.5%. ولعل هذا خير دليل على أن البناء الإيقاعي العام في شعر البلاط -

موضوع الدراسة- مماثل لنظيره في الشعر العربي التقليدي، وبنسبة لا تقل عن 98.5%، من حيث أن كل واحد منهما يعتمد وحدة البحر الشعري في جميع أبيات القصيدة الواحدة، ووحدة التماثل والتطابق بين شطريْ البيت الواحد، بحيث يكون الشطر الثاني بمثابة التكرار والترديد الإيقاعي للشطر الأول، وهذا ما يبدو جلياً في قصيدة الأمير خالد الفيصل المشار إليها سالفاً (قصيدة من بادي الوقت)، فقد تم التزام وحدة البحر الشعري (وهو بحر البسيط) في كل بيت من أبياتها[31]، ومن بداية القصيدة حتى منتهاها.

ثانياً: بلغ عدد البحور الشعرية التي يستخدمها الشيخ محمد بن راشد في بناء قصائده ثمانية بحور فقط، وفق ما يوضحه الجدول رقم (6)، من أصل سبعة عشر بحراً شعرياً تؤلف النظام العروضي للشعر العربي، وهذا يعني أن الشيخ محمد بن راشد يستخدم من بحور الشعر العربي نصفها فقط، وهذه البحور هي: بحر الرمل، وبحر المجتث، وبحر الرجز، وبحر البسيط، وبحر السريع، وبحر الوافر، وبحر الطويل، وبحر الخفيف، ولدى النظر في توزّع هذه البحور على الدوائر العروضية التي تنتمي إليها، يتبيّن لنا أنها تنتمي لأربع دوائر عروضية من أصل خمس، وهي:

---

[31] حول نص القصيدة كاملة، انظر قصائد نبطية، ص 15.

1. **دائرة المتخلف:** وقد استخدم منها بحرين هما: بحر الطويل وبحر البسيط، أما البحر الثالث المستخرج من هذه الدائرة، وهو بحر المديد، فلم يُستخدم في شعره مطلقاً.

2. **دائرة المُجتَلَب:** وقد استخدم منها بحرين أيضاً، وهما بحر الرمل وبحر الرجز، أما البحر الثالث المستخرج من هذه الدائرة، وهو بحر الهزج، فلم يستخدمه في شعره مطلقاً، بل استخدام بدلاً منه وزناً خاصاً سيأتي الحديث عنه لاحقاً.

3. **دائرة المؤتلف:** وقد استخدم منها بحر واحد فقط، وهو بحر الوافر، أما البحر الآخر المستخرج من هذه الدائرة، وهو بحر الكامل، فلم يستخدمه في شعره.

4. **دائرة المشتبه:** وقد استخدم منها ثلاثة بحور هي: بحر المجتث وبحر السريع وبحر الخفيف، أما بقية البحور المستخرجة من هذه الدائرة وهي: بحر المضارع، وبحر المنسرح، وبحر المقتضب، فلم ينظم الشيخ محمد بن راشد فيها قصيدة واحدة.

أما الدائرة الخامسة من دوائر العروض العربي، وهي دائرة "المتفق"، فلم يستخدم الشيخ محمد بن راشد أيّاً من بحريها، وهما بحر المتقارب وبحر المتدارك، ويبدو أن هذه سمة أسلوبية على المستوى الإيقاعي في شعره، تعللها

الدراسة بميله إلى الدفقات الإيقاعية الطويلة التي تحققها التفعيلات السباعية منفردة، كتكرار تفعيلة (مستفعلن) في بحر الرجز، و(فاعلاتن) في بحر الرمل، أو تحققها التفعيلات السباعية متجاوبة مع التفعيلات الخماسية، كتجاوب تفعيلة (فعولن) الخماسية، مع تفعيلة (مفاعلين) السباعية في البحر الطويل، وكتجاوب تفعيلة (مستفعلن) السباعية مع تفعيلة (فاعلن) الخماسية في بحر البسيط، أما الدفقات الإيقاعية القصيرة فتنشأ من تكرار التفعيلات الخماسية منفردة، كتكرار (فعولن) ثماني مرات في بحر المتقارب، وكتكرار (فاعلن) ثماني مرات في بحر المتدارك، وهي دفقات إيقاعية راقصة تمتاز بخفتها وبسرعة إيقاعها[32]. وتحدس الدراسة بأن عزوف الشيخ محمد بن راشد عن هذين البحرين، إنما كان بسبب إيقاعهما الغنائي الراقص، وهو مما لا يتناسب مع حرارة الشكوى، والحزن، وألم الحب، والتي تبدو طاغية على أغلب شعره.

أما في شعر الأمير خالد الفيصل، فقد بلغ عدد البحور الشعرية التي يستخدمها أحد عشر بحراً شعرياً من أصل ستة عشر بحراً تؤلف النظام العروضي للشعر العربي، وذلك كما هو موضح في الجدول رقم (7)، وهذه البحور هي: بحر المجتث، وبحر الرمل، وبحر الوافر، وبحر البسيط، وبحر الرجز، وبحر الطويل، وبحر الهزج، وبحر المتدارك، وبحر السريع، وبحر

---

(32) انظر في إيقاع الشعر العربي: محمد وريث، ص 237.

الخفيف، وبحر المتقارب، ولدى النظر فيما تشغله هذه البحور من دوائر العروض الخمسة، يتبين أنها تتوزع عليها كاملة، وكما يلي:

1- **دائرة المختلف:** وقد استخدم منها الأمير خالد الفيصل بحرين، هما بحر الطويل، وبحر البسيط، أما البحر الثالث المستخرج من هذه الدائرة، فلم يستخدمه في شعره مطلقاً، بل استخدام بدلاً عنه وزناً عروضياً خاصاً سيأتي الحديث عنه لاحقاً.

2- **دائرة المجتلب:** وقد استخدم الأمير خالد الفيصل البحور الشعر الثلاثة المستخرجة من هذه الدائرة، وهي: بحر الرمل، وبحر الهزج، وبحر الرجز.

3- **دائرة المؤتلف:** وقد استخدم منها بحراً شعرياً واحداً، وهو بحر الوافر، أما البحر الآخر المستخرج من هذه الدائرة، وهو بحر الكامل، فلم يستخدمه في شعره مطلقاً.

4- **دائرة المشتبه:** وقد استخدم فيها ثلاثة بحور شعرية هي: بحر المجتث، وبحر السريع وبحر الخفيف، أما البحور الثلاثة الأخرى المستخرجة من هذه الدائرة، وهي بحر المضارع وبحر المقتضب وبحر المنسرح، فلم يستخدمها الأمير خالد الفيصل في شعره.

5- **دائرة المتفق:** استخدام الأمير خالد الفيصل البحرين الشعريين المستخرجين من هذه الدائرة، وهما بحر المتقارب وبحر المتدارك.

بالبناء على ما تقدّم، ولدى مقارنة استخدام الشيخ محمد بن راشد لبحور الشعر العربي، بنظيره لدى الأمير خالد الفيصل، تستبين للدراسة جملة من الحقائق يمكن إجمالها فيما هو آت:

1- إن استخدام الأمير خالد الفيصل لبحور الشعر العربي أكثر تنوعاً منه لدى الشيخ محمد بن راشد، فقد استخدم الأمير خالد الفيصل أحد عشر بحراً شعرياً، في حين استخدم الشيخ محمد بن راشد ثمانية بحور فقط.

2- على صعيد الدوائر العروضية، تُظهر المقارنة نقاط تماثل بين الشيخ محمد بن راشد والأمير خالد الفيصل، كما تُظهر أيضاً نقاط اختلاف، أما التماثل الحاصل بينهما فيتمثل في ما يلي:

أ- استخدم كل منهما بحرين شعريين من بحور الدائرة الأولى (دائرة المختلف) وهما بحر الطويل وبحر البسيط، في حين أهمل كل منهما البحر الثالث المستخرج من هذه الدائرة، وهو بحر المديد، فلم يستخدماه مطلقاً.

ب- استخدم كل منهما بحر شعراً واحد من بحور الدائرة الثالثة (دائرة المؤتلف) وهو بحر الوافر، في حين أُهمِل البحر الآخر

المستخرج من هذه الدائرة، وهو بحر الكامل، فلم يستخدمه أي منهما.

وتعزو الدراسة عزوف كل منهما عن استخدام بحر الكامل إلى طبيعة هذا البحر القائمة على تكرار تفعيلة (مُتفاعلن) ست مرات، فهذه التفعيلة تتشكل أساساً من فاصلة صغرى (مُتَفا = ب ب ـــ) و وتد مجموع (عِلُن = ب ـــ)، والمشكلة الأساس تبرز من وجود الفاصلة؛ ذلك أن تشكّل الفاصلة الصغرى يستدعي وجود حرفين متحركين مُتتالين (مُ + تَ) وهذا يعني أن بحر الكامل لا يتشكل في الأصل إلا إذا توفرت في بنيته الإيقاعية ستة فواصل، أهي ستة مواطن يجب أن يكون فيها الحرف المتحرك متبوعاً بمتحرك مثله، وهذا أمر متعذّرٌ في لغة الشعر النبطي التي تميل بطبيعته إلى التسكين، كما تقدم في الفصل الثاني من هذه الدراسة[33]. والتسكين يعني -بوضوح- تقليل إمكانية تشكّل كل من السبب الثقيل، أو الفاصلة الصغرى؛ ذلك أن كلاً منهما يعتمد في وجوده على توالي المتحركات لا السواكن، أو المتحركات والسواكن معاً. وعلى ذلك، تكون الطبيعة النطقية واللغوية هي التي فرضت غياب هذا البحر من شعر الأمير خالد الفيصل والشيخ محمد بن رشد؛ ذلك أن التركيب الإيقاعي لهذا البحر يتعارض -كما يبدو- مع التركيب اللغوي لهذا الشعر.

---

(33) انظر الفصل الثاني من هذه الدراسة، ص123-132 .

ج- استخدام كل منهما ثلاثة بحور شعرية فقط تنتمي للدائرة الرابعة (دائرة المشتبه) وهي بحر المجتث وبحر الخفيف وبحر السريع، أما البحور الثلاثة المتبقية في هذه الدائرة، وهي بحر المضارع وبحر المنسرح وبحر المقتضب، فقد أُهمل استخدامها عندهما معاً.

وإذا كانت هذه نقاط التماثل، فإنّ نقاط الاختلاف بينهما تبرز فيما هو آتٍ:

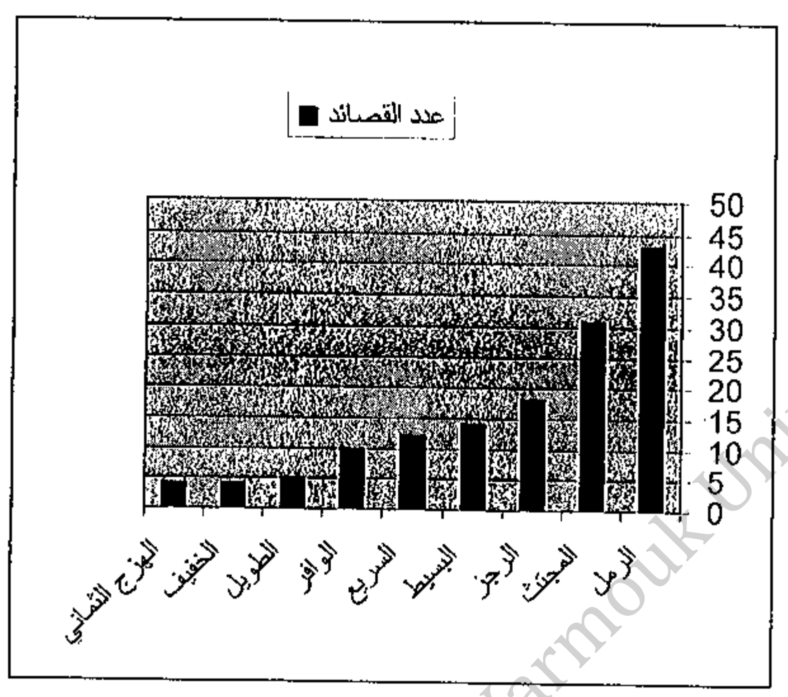
أ- في دائرة (المجتلب) يستخدم الأمير خالد الفيصل البحور الشعرية الثلاثة المستخرجة منها، وهي: بحر الرمل وبحر الرجز وبحر الهزج، أما الشيخ محمد بن راشد، فيستخدم اثنين فقط، هما بحر الرمل وبحر الرجز، تاركاً استخدام بحر الهزج.

ب- تظهر دائرة (المتفق) ببحريها: المتقارب والمتدارك، في شعر الأمير خالد الفيصل، في حين أنها تختفي كلياً من شعر الشيخ محمد بن راشد.

ثالثاً: بالنظر إلى البحور الشعرية التي يستخدمها كل من الشيخ محمد بن راشد والأمير خالد الفيصل، ثم إلى عدد القصائد التي نُظمت عليها، يمكن للدراسة أن تلحظ بوضوح أن بَحَرَيْ المجتث والرمل أكثر البحور الشعرية استخداماً، إذا ما قُورنت بغيرها من البحور، فقد نظم الشيخ محمد بن راشد (43) قصيدة على بحر الرمل و(31) قصيدة على بحر المجتث، أي ما مجموعه (74) قصيدة من مجمل قصائد الديوانين، والتي بلغ عددها

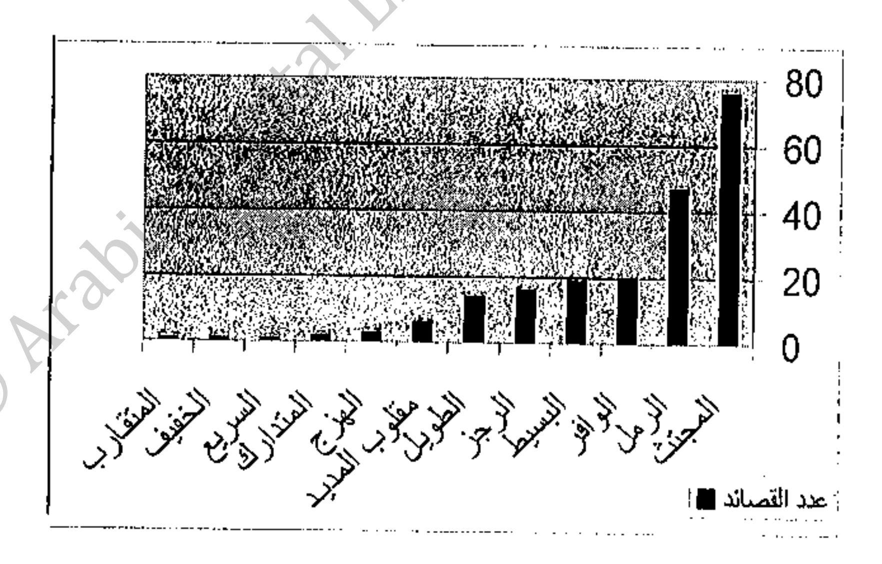
(144) قصيدة، وهذه النسبة كبيرة جداً، تساوي النصف وربما تزيد عنه بعض الشيء، أما الأمير خالد الفيصل، فقد نظم (76) قصيدة على بحـــر المجتـــث، و(47) قصيدة على بحر الرمل، أي ما مجموعه (123) من مجموع قـــصائد الدواوين الثلاثة والبالغ عددها (206) قصائد، وهذه النسبة كبيرة جداً، وتزيـــد أيضاً على النصف.

وعلى الرغم من اختلاف نِسَب استخدام هذين البحرين من قِبَل الشيخ محمد بن راشد والأمير خالد الفيصل، وبصورة متعاكسة بحيث كان الرمل أولاً والمجتث ثانياً، من حيث الاستخدام الشعري لدى الشيخ محمد بن راشد، فـــي حـــين كـــان المجتث أولاً والرمل ثانياً في شعر الأمير خالد الفيصل -أقول على الـــرغم مـــن اختلاف هذه النِّسَب وتعاكسها، فإنها تمثل ظاهرة أسلوبية حقيقية فـــي شـــعر كـــل منهما، لاسيما إذا ما قورنت هذه النسبة بنسب البحور المتبقية، والتي تـــأتي فـــي الدرجة الثانية من حيث الاستخدام الشعري، وهي الوافر والبسيط والرجز والطويل والسريع، وفق ما يوضحه التمثيل البياني لِنِسَب استخدام البحور، في شـــعر كـــل منهما. أما بقية البحور وهي المتدارك والمتقارب والخفيف والهزج، فيمكن القـــول إن استخدامها كان نادراً وقليلاً جداً.



شكل رقم (3)

التمثيل البياني لنسب استخدام البحور الشعرية في شعر الشيخ محمد بن راشد



شكل رقم (4)

التمثيل البياني لنسب استخدام البحور الشعرية في شعر الأمير خالد الفيصل

ومهما يكن من أمر، فإن ترتُّب نِسَب استخدام هذه البحور في شعر البلاط، على الكيفية الموضحة، يطرح إشكالية كبرى لدى مقارنتها بالشعر العربي التقليدي، فوفقاً للإحصائيات التي قام بها الدارسون لنِسب استخدام البحور في الشعر التقليدي، نستطيع "الحكم بسهولة على أنّ البحر الطويل قد نُظم منه ما يقرُب من ثلث الشعر العربي، وأنه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره، ويتخذونه ميزاناً لأشعارهم... ثم نرى كلاً من الكامل والبسيط يحل المرتبة الثانية في نسبة الشيوع، وربما جاء بعدهما كل من الوافر والخفيف، وتلك هي البحور الخمسة التي ظلّت في كل العصور موفورة الحظ يطرقها كل الشعراء، ويكثرون من النظم فيها، وتألفها آذان الناس في بيئة اللغة العربية"[34]. ومن جهة أخرى، فإن نسب استخدام بحري الرمل والمجتث في الشعر التقليدي قليلة جداً، إذا ما قورنت بالبحور المذكورة، فنسبة استخدام بحر الرمل لم تتجاوز 5% في الشعر العربي التقليدي[35]. أما بحر المجتث، فقد تم تصنيفه من بين البحور النادرة الاستخدام، يقول إبراهيم أنيس: "فالهزج والمجتث وزنان نميا مع الزمن ولجأ إليهما الشعراء في عصر الغناء، حين توطدت أركان الدول العباسية، غير أنّ نسبتها حتى في تلك العصور، قد ظلت ضئيلة إذا قيسا بغيرهما من الأوزان"[36].

---

[34] موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، ط4، مكتبة الأنجلو المصرية، 1972م، ص 191-192.

[35] انظر المرجع نفسه، ص 191.

[36] المرجع نفسه، ص 192-193.

لقد تقدّم القول، إنّ الشعر النبطي نشأ في بيئة شبه مغلقة، من حيث ديمومة الاختلاط بالآخر، ومن حيث ابتعادها عن عوامل التأثّر المختلفة، ومعنى ذلك أن الأوزان الشعرية، والأنماط الغنائية بتشكلاتها الإيقاعية المختلفة، ظلت صافية – نسبياً– وبعيدة عن الاختلاط بأنماط غنائية أخرى، ومعنى ذلك، أن الأوزان الشعرية التي يستخدمها شعراء القصيدة النبطية ليست محدثة أو مجتلبة من خارج البيئة البدوية، بل هي من صميم هذه البيئة، فقد نشأت فيها و تم تناقلها عبر الزمن من جيل إلى آخر، وعلى ذلك، فإن شيوع استخدام البحر المجتث في شعر الأمير خالد الفيصل وشعر الشيخ محمد بن راشد، وغيرهما من الشعراء، ليس بدعاً من القول، بل هو دليل واضح على أنّ الوزن الشعري لهذا البحر كان مستخدماً منذ أقدم العصور، وذا حضور إيقاعي بارز لدى أبناء البيئة العربية، وقد ظلّ هذا البحر شاغلاً لنفس المكانة التي كانت له قديماً، فظهر انتشاره في الشعر النبطي عموماً، وفي شعر البلاط –على وجه الخصوص– على هذا النحو، وعليه فقد كان الخليل بن أحمد –رحمه الله– على طريق مستقيمة وصائبة عندما أدرج هذا البحر ضمن قائمة بحور الشعر العربي، مدافعاً عن صحة وجوده في أشعار العرب، وقد اخطأ كل من عاب على الخليل ذلك، بحجة قلة شواهد هذا البحر في الشعر العربي[37]، يقول محمد العلمي: "على أنّ الاعتراف بندرة المجتث والمقتضب

[37] انظر تفصيل هذه المسألة في كتاب: العيون الغامزة على خبايا الرامزة: بدر الدين محمد بن أبي بكر الدماميني، د.ط، تحقيق الحساني حسن عبد الله، مطبعة المدني، القاهرة، 1973، ص 209–210.

والمضارع، يجب أن لا يصرفنا عن حقيقة أساسية، وهي أن الخليل لم يخترع المجتث والمقتضب، بل سمع نماذج منها فأثبت أنساقها الإيقاعية مع ما أثبته من أنساقه"[38].

رابعاً: إن ما يشير إليه الجدولان السابقان يعكس التزاماً كبيراً جداً من قبل الشيخ محمد بن راشد والأمير خالد الفيصل ببحور الشعر المعروفة، وبأوزانها العروضية، بيد أن هذا الالتزام بعلم العروض وبحوره الشعرية لم يكن التزاما كلياً؛ فقد رصدت الدراسة بعض معالم الخروج أو المخالفة لعلم العروض، وقد تمثّل ذلك فيما هو آت:

أ- جعل البحور السداسية ثمانية التشكّل

يتضح ذلك من استخدام تفعيلة (مفاعيلن) ثماني مرات (4 في الصدر وأخرى في العجز) مع أنّ هذه الصورة الإيقاعية غير موجودة في الشعر العربي، فبحر (الهزج) يتكون في الأصل من تفعيلة (مفاعيلن) مكررة ست مرات، هذا نظرياً، أما واقعياً فهو لا يستخدم إلا مجزوءً؛ أي تفعيلة (مفاعلين) مكررة أربع مرات. وعلى أية حال، فإنّ هذه الظاهرة موجودة في شعر الأمير خالد الفيصل وشعر الشيخ محمد بن راشد على السواء، الأمر الذي حدا بالدراسة إلى أن تُسمي

---

(38) العروض والقافية-دراسة في التأسيس والاستدراك: محمد العلمي، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1983، ص 101.

هذا التشكل الإيقاعي بـ "**الهزج الثُماني**"، ومن شواهده في شعر الشيخ محمد بن راشد قوله[39]:

وغنّا الـوُرْق بَالحـانٍ تِثِيـر العاشِـق الوَلهـان   تِجرّ الصُّوتِ بانْغَامٍ علـى عـالي رِوابيهـا

ب ــ ــ ــ/ ب ــ ــ ــ/ب ــ ــ ــ/ ب ــ ــ ــ // ب ــ ــ ــ/ ب ــ ــ ــ/ ب ــ ــ ــ/ ب ــ ــ ــ

مفاعلين مفاعلين مفاعلين مفاعلين مفاعلين مفاعلين مفاعلين مفاعلين

وفي شعر الأمير خالد الفيصل[40]:

ألا يا عينِ هِلّي دَمْعِكِ الصّافي على الخَدّينْ   لَعَلّ الدَّمْعِ يا عيني يزيلَ الْهَمّ عَنْ بـالي

ب ــ ــ ــ/ ب ــ ــ ــ/ب ــ ــ ــ/ ب ــ ــ ــ // ب ــ ــ ــ/ ب ــ ــ ــ/ ب ــ ــ ــ/ ب ــ ــ ــ

مفاعلين مفاعلين مفاعلين مفاعلين مفاعلين مفاعلين مفاعلين مفاعلين

ب- التغيير في ترتيب التفاعيل في بحر المديد

لم يُستخدم بحر المديد في شعر الشيخ محمد بن راشد مطلقاً، أمـا الأميـر خالد الفيصل فقد استخدم تشكلاً خاصاً متعلقاً بهذا البحر. يتشكل بحر المديد مـن تجاوب تفعيلتي (فاعلاتن) و(فاعلان) ثلاث مرات[41]، وكما يلي:

---

(39) ديوان الشيخ محمد بن راشد، ص 185.

(40) قصائد نبطية، ص 56.

(41) انظر فن إنشاد الشعر العربي: الأب أغسطس الفرنسيسي، ترجمة الأب أسطفان الفرنسيسي وإسحق الحسيني، مطبعة الآباء الفرنسيسيين، القدس، 1945، ص 38.

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

مع العلم أنّ هذا البحر ثماني في أصله، يتشكل من تجاوب تفعيلتي (فاعلاتن) و(فاعلن) أربع مرات، وكما يلي:

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

إن هذه الصورة الإيقاعية غير موجودة في الشعر العربي، فبحر المديد لا يأتي إلاّ سداسياً مع أنّ القاعدة العروضية تقضي بوجوب أن يكون ثمانياً، تماماً كما نرى في بحري البسيط والطويل المشتقين من نفس دائرته.

يستخدم الأمير خالد الفيصل هذا البحر وفقاً لتشكله الإيقاعي النظري، أي المؤلف من ثماني تفعيلات، إلاّ أنه يقوم بعكس التجاوب القائم بين تفعيلات هذا البحر، فبدلاً من تجاوب (فاعلاتن) مع (فاعلن)، يكون التجاوب بشكل معاكس تماماً (فاعلن) مع (فاعلاتن)، وكما يلي:

التشكّل الثماني لبحر المديد في علم العروض:

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

التشكّل الثماني لبحر المديد في شعر الأمير خالد الفيصل:

فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

وبالبناء على ما تقدّم، ارتأت الدراسة أن تُسمي هذا التّشكّل الإيقاعي بـ "**مقلوب المديد**"؛ ذلك أنه لا يختلف عن المديد في شيء إلا في ترتيب التفعيلات المتجاوبة فقط، ومن شواهد هذا البحر، قول الأمير خالد الفيصل[42]:

كِلْ دَرْبٍ عَلِيهِ مْنَ المِخَاليق سَاري   لِلسّوالِفْ رِجال ولِلشّكالَه رِجالَه

ـ ب ـ/ ـ ب ـ ـ/ ـ ب ـ/ ـ ب ـ ـ // ـ ب ـ/ ـ ب ـ ـ/ ـ ب ـ/ ـ ب ـ ـ

فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

خامساً: تقدم القول بأن الشيخ محمد بن راشد يستخدم ثمانية بحور شعرية من بحور الشعر العربي، وبأن الأمير خالد الفيصل يستخدم أحد عشر بحراً شعرياً، وهذه البحور لا يخلو أكثرها من أن يُستخدم تاماً أو مجزوءاً، ولدى النظر في الجدولين السابقين، يظهر – بوضوح- أنّ الميل إلى استخدام البحور مجزوءة في شعر الشيخ محمد بن راشد، أكثر منه في شعر الأمير خالد الفيصل، فقد بلغ عدد القصائد التي نُظمت على بحور مجزوءة في شعر الشيخ محمد بن راشد (31)، قصيدة في حين نظمت (110) قصائد على بحور تامة؛ أي أنّ نسبة (المجزوء) إلى (التام) في شعر الشيخ محمد بن راشد تساوي الثلث (3/1) أو أكثر قليلا، أما في شعر الأمير خالد

(42) الديوان الثاني، ص 104.

الفيصل فقد بلغ عدد القصائد التي نُظمت على بحور مجزوءة (15) قصيدة فقط، في مقابل (189) قصيدة نظمت علـــى بحـــور تامـــة؛ أي أن نـــسبة (المجزوء) إلى (التام) تساوي تقريباً (12/1) وهي بنسبة قليلة جداً إذا مـــا قورنت بمثيلتها في شعر الشيخ محمد بن راشد (3/1)، ومهما يكـــن مـــن قول، فإن الميل إلى استخدام البحور التامة يبدو واضحاً لـــدى الـــشاعرين وهو ما ينسجم مع شعراء القصيدة التقليدية عبر عصور الأدب العربي؛ إذ يظهر الميل لديهم واضحاً إلى استخدام البحور الشعرية بـــصورتها التامـــة دونما اجتزاء[43].

2. المستوى الثاني: القافية

تُعدّ القافية مقوّما أساسياً من مقومات القصيدة التقليدية، وركناً مهمـــاً مـــن أركانها، فقد عُرّف الشعر بأنه "لفظ موزون مقفّى"[44]، وعلى ذلك فإن مكانة القافية لا تقل أبداً عن مكانة الوزن الشعري، فالشعر لا يسمّى "شعراً حتى يكون له وزن وقافية"[45] وعلى ذلك تكون القافية "شريكة الوزن في الاختـــصاص بالـــشعر"[46]، وفي تشكيل البناء الإيقاعي للشعر العربي عموماً.

---

(43) انظر موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، ص 190-192.

(44) نقد الشعر: قدامة بن جعفر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت،ص 68.

(45) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ابن رشيق القيرواني، ص 151.

(46) المرجع نفسه، ج1، ص 15.

سُمّيت القافية بهذا المسمّى لأنها تقفو أثر كل بيت(47)، أي تأتي في نهايتـــه، أمّا حدّها فقد اختلف العلماء فيه(48)، بيد أنّ جلّ ما يعنينا في هذا السياق أنْ ننبّـــه على أنّ الدور الإيقاعي والموسيقي الذي تلعبه القافية على مستوى القصيدة، إنمـــا يتمثل في تكرار عدة أصوات في أواخر الأبيات(49)، وبشكل متتالي يجب التزامه، بحيث لا يخرج عنه بيت واحد من أبيات القصيدة.

إنّ القافية بما تحققه من هذا التكرار تمثل لازمة صوتية وإيقاعيـــة، متـــى سمعها المتلقي عَلِمَ أنّ البيت الشعري قد انتهى، فبدأ يهيئ نفـــسه لـــسماع البيـــت الآخر، وهكذا دواليك حتى تنتهي القصيدة كاملة.

أمّا الشعر النبطي فقد حافظ على الالتزام بالقافية تماماً كمـــا فـــي الـــشعر الفصيح، بل لقد أولى شعراء القصيدة النبطية القافية كثيراً من عنايتهم واهتمامهم، وعلى نحو تفوّقوا فيه على شعراء القصيدة التقليدية، يقول غسّان الحسن: "حـــافظ الشعر النبطي على التزامه بالقافية كأساس من أسس الشعر، كما أنه حافظ علـــى الأسس المرعية في القوافي، ولكنّ الشعر النبطي زاد على الالتزام بالقافية الأخيرة التزامه في معظم الأحيان بقافية في آخر الشطر الأول"(50).

---

(47) انظر اللسان، مادة (قفو).

(48) حول آراء العلماء في حد القافية واختلافهم في ذلك، انظر في العروض والقافية: يوسف بكّار، ط2، دار المناهل، بيروت، 1990م، ص 29-30.

(49) انظر موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، ص 246.

(50) الشعر النبطي: غسان الحسن، ج1، ص 490.

إذن، فالقصيدة النبطية تلتزم القافية تماماً كالتزامها الوزن الشعري، بل إنها تتوسع في استخدام التقفية، وعلى نحو أكثر صعوبة منه في القصيدة التقليدية؛ ففي القصيدة النبطية، عادةً ما تُلتزم قافيتان: الأولى في نهاية الشطر الأول، وهي التي تسمى "النَّاعِشَة"[51]، والثانية في نهاية الشطر الثاني، وهي التي تُسمّى "القَارِعَة"[52]. ولدى النظر في قصيدة "مسير العاشقينا" التي تسوقها الدراسة كمثال على ما تقدّمت به، يظهر بوضوح أن الشطر الأول في كل بيت من أبياتها ينتهي بقافية موحدّة (ناعشة)، وهي المقطع (نّا) مسبوقاً بالفتحة القصيرة المحمولة على الحرف الذي يسبقه، وكما يلي: (an-nā)، كما يظهر أن الشطر الثاني في كل بيت من أبياتها ينتهي – أيضاً – بقافية موحّدة (قارعة)، ومختلفة في تركيبها الصوتي عن (الناعشة) اختلافاً كلياً، إذ تتمثل في تكرار المقطعين (ينا)، حيث يُنطق صوت الياء ممدوداً، وكما يلي: (ī-nā)، يقول الشيخ محمد بن راشد[53]:

أنـــا وَنّيـــتْ يـــومَ الليـــل دَنَّـــا   ونـــينَ الِّلـــي بِعِلاتـــه حَزِينـــا

مضت ليام ما حدٍ ســال عَنَّـــا   ولا من صُوبهم هـــاتفْ إيينـــا

كـــذا لِيّـــامْ يـــا خِلِّـــي تِثِنَّـــا   تثنـــا مثـــل حبـــل الواردينـــا

صبرت وكان كثر الصبر ظَنَّـــا   على هامش مـــسير العاشـــقينا

---

(51) انظر الشعر النبطي: غسان الحسن، ج1، ص 490.

(52) انظر المرجع نفسه، والجزء، والصفحة.

(53) ديوان الشيخ محمد بن راشد، ص 491.

ولا تأكيـــد مـــن خبـــره بينّـــا شـــرى لالِ زهـــا للواردينـــا
شـــرات اللـــي بعلاتـــه يحنّـــا رسوم الحب فـــي قلبـــه دفينـــا
وكم طبع بحـــركم مـــن ســـفنّا ونسبح في لجاجـــه مخطرينـــا
خلفت الظن وانته لـــي مـــضنّا خسارة ما مضى وأصبح دفينا
خيالك دايـــم مـــا غـــاب عنّـــا وطيفك في منـــامي يالـــضنينا
سجل أوراقكم محجـــوز عنّـــا متى لمعاملـــة تـــصدر علينـــا
اختامك يا عزيزي ما وصـــلنّا تـــذكرنا ترانـــا مخطرينـــا
أنا اللي مثل طيـــر فـــوق فنّـــا شبكني مثل نـــصب الـــصايدينا
ولحظة مـــن عيونـــك يـــذبحنّا بـــصفات الهـــدب والحاجبينـــا
وخصرين نحـــايف وانطونّـــا وعوده من هوا النـــسمة بلينـــا
تعثكـــل فـــوق لمتـــان وثنّـــا شرات الليل والبـــدر الجبينـــا
حسين اللـــون مـــدمي الوجنّـــا شرى فوعـــة ورود الياســـمينا
من اشكال الوضيحي ماخـــذنّا تخـــز وذيروهـــا القانـــصينا
أنا والله لو ما انـــت المـــضنّا وتملكني عهـــود مـــن ســـنينا
لغني بـــالهوى فـــي كـــل فنّـــا وبيعه بيـــع نـــاسٍ مرخـــصينا

إنّ التزام قافيتين مختلفين يمثل عناءً كبيرا للشاعر، وتحدّياً للذات في الوقت نفسه، وقد التزم شعراء القصيدة النبطية بهذا التقليد – على صعوبته– "منذ بدايات ظهور الشعر النبطي"[54]، الأمر الذي يؤكد أن الشعر النبطي ليس شعراً متواضع الإمكانات وساذج التكوين، بحيث يقوى كلُّ شاعر على خوض غماره، بـل هـو شعر فيه من صرامة الشروط، ما يزيد حتى على القصيدة التقليدية، ولَعل التـزام القافية وحده، خير دليل على ذلك.

إنّ شعر البلاط – موضوع الدراسة– بوصفه شعراً نبطياً، لم يخرج عن هذا التقليد في التقفية، فقد التزم بها الشيخ محمد بن راشد، والأمير خالد الفيصل التزاماً واضحاً، ولدى النظر في الملحق رقم (1) والملحق رقم (2)، ومعاينة كلمة القافية في كل قصيدة من القصائد، يظهر ذلك بوضوح، على أن الأمر البالغ الأهمية، الذي ينبغي التنبيه إليه، هـو موسـيقية القافيـة وغنائيتها الواضحة في شعر كل منهما، على اختلاف الأصوات اللغوية المشكّلة لها، والتـي يمكن استشعارها من ظاهرة أسلوبية بارزة، وهي كثرة القوافي التي يُطلق فيها الصوت بالمد، وهو ما يعرف لدى العلماء بـ "الإطلاق".

قسم العلماء القافية تبعاً لحركة الروي إلى قسمين رئيسين، هما:

1. القافية المقيدة[55]: وهي التي يكون فيها حرف الروي ساكناً، وإنما سيّمت كذلك لأن حرف الروي قُيّدَ عن انطلاق الصوت به.

---

[54] الشعر النبطي: غسان الحسن، ج1، ص 490.

[55] انظر في العروض والقافية: يوسف بكار، ص 31؛ موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، ص 260.

2. القافية المطلقة[56]: وهي التي يكون فيها حرف الروي متحركاً، وإنما سُـميّت كذلك لأن الصوت ينطلق بحرف الروي ويتم مدّه، وهذه القافية نوعان:

الأول: قافية مطلقة تَبِع رويّها وصل[57] فقط.

ولا يكون الوصل إلاّ أحد أربعة أحرف هي: الألـف، والـواو، واليـاء، والهـاء الساكنة.

الثاني: قافية مطلقة تَبِعَ وصلها خَروج[58].

ولا يكون الوصل – في هذه الحالة– إلاّ هاءً.

ولدى إحصاء الدراسة للقوافي، كما مثّلها الملحق رقم (1) والملحـق رقـم (2) خرجت بجملة من النتائج التي يوضحها الجدول الآتي:

---

(56) انظر في العروض والقافية: يوسف بكار، ص 31؛ موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، ص 260.

(57) الوصل: "حرف مد يتولّد عن إشباع حركة الروي، فيكون ألفاً أو واواً أو ياءً في اللفظ، سُمّي وصلاً لأنه وصل حركة الروي، أي أشبعها، و لأنه موصول به". في العروض والقافية: يوسف بكار، ص 31.

(58) الخروج (بفتح الخاء): "حركة هاء الوصل، سُمّي خروجاً لبروزه وتجاوزه الوصل التابع للـروي". فـي العروض والقافية: يوسف بكار، ص 32.

	القوافي المقيّدة	القوافي المطلقة				
		لرويها وصل				لوصلها خروج
		بالألف	بالواو	بالياء	بالهاء	
شعر الشيخ محمد بن راشد	51	23	-	24	46	-
شعر الأمير خالد الفيصل	76	30	-	53	47	-
المجموع	127	53	-	77	93	-
المجموع الكلي	127	223				

جدول رقم (8)

القوافي المقيّدة والقوافي المطلقة في شعر الشيخ محمد بن راشد والأمير خالد الفيصل

يوضح الجدول السابق جملة من النتائج، توجزها الدراسة فيما هو آت:

1- إنّ نسبة القوافي المطلقة في شعر كل من الشيخ محمد بن راشد، والأمير خالد الفيصل أكبر من نسبة القوافي المقيدة؛ فقد بلغ عدد القصائد المنتهية بقافية مقيدة في شعر الشيخ محمد بن راشد (51) قصيدة، مقابل (94) قصيدة انتهت بقافية مطلقة، أي ما نسبته – تقريباً- (1: 2)، وقد حافظت

هذه النسبة على مقدارها في شعر الأمير خالد الفيصل أيضاً، إذ بلغ عـــدد القصائد المنتهية بقافية مقيدة في شعره (76) قصيدة، مقابل (130) قصيدة انتهت بقافية مطلقة. وهذه النسبة تَقوى وتتعزز بالنظر إلى المجموع الكلي للقوافي لدى الشاعرين؛ فقد بلغ مجموع القصائد المنتهيـــة بقافيـــة مقيـــدة (127) قصيدة، مقابل (223) قصيدة انتهت بقافية مطلقة.

هذا وتعزو الدراسة غلبة القوافي المطلقة، وتزايد نسبتها عن نسبة القـــوافي المقيدة في شعريهما- معاً- إلى غلبة الجانب الغنائي على هذا الشعر، وإلى الميل للترنّم به، فالقوافي المطلقة -عموماً- تحقق هذه الموسيقية الإيقاعية[59] لما تـــوفره من إمكانات مد وتطويل للصوت، والذي يتناسب بدوره مـــع الغنـــاء، والقفـــلات الموسيقية التي تعتمد على القافية بشكل رئيس.

2-لقد خلا شعر الشيخ محمد بن راشد والأمير خالد الفيصل من أيّـــة قافيـــة مطلقة لوصلها الخروج، فجميع القوافي المطلقة المستخدمة في أشعار كـــل منهما، لرويها وصل فقط. وهذه الظاهرة تؤكد الحرص على إبقاء الصوت ممدوداً ما أمكن في نهاية كل بيت من أبيات القـــصيدة، تلبيـــة لمتطلبـــات الغناء، لاسيما الجماعي منه، ومن المعلوم أن مـــدّ الـــصوت بالحركـــات وحروف اللين، أظهر من مد الصوت بالهاء المتحركة.

---

(59) انظر موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، ص 261-262.

3-تنوعت القوافي المطلقة التي لرويها وصل، تبعاً لنوع من الوصل نفسه، ما بين الألف والياء والهاء مرتبة تصاعدياً، فقد بلغ مجمـوع القـصائد فـي شعريهما معاً التي جاء الوصل فيها ألفا (53) قصيدة، والتي جاء الوصـل فيها ياءً (77) قصيدة، والتي جاء الوصل فيها هاءً سـاكنة (93) قـصيدة.

وتعزو الدراسة تفوق الهاء الساكنة على الألـف واليـاء إلـى كثـرة القصائد التي يتحقق في أبياتها المد والتطويل النطقـي والإيقـاعي، قبـل وصول المُنشِد أو المغني إلى حرف الروي، فمتى وصل إلى نهاية البيـت كان قد استهلك كامل الزمن الإيقاعي بالمد، فاحتاج إلى الارتياح والوقـف، ولكن بصورة سلسة وغير مفاجئة، فجاء بالهاء الساكنة التي تشبه الحركات في استمرار النفس حال نطقها، وكي يتضح ما ذهبت إليه الدراسة، نـسوق المثال الآتي من شعر الشيخ محمد بن راشد[60]:

يـــومْ جَـــنَّ الليـــلْ واغتَلْـــسَا الجِفِـــنْ مـــا لَـــذّ بنِعاسَـــهْ

يـــالخِوِي مـــا طـــابْ لـــي مَمْـــسَا مِثـــل لـــيْ فـــي زامْ حِرّاسَـــهْ

الهَـــوى لِـــي صَـــارْ مِفْتَرسَـــا آه يـــا مَـــن صـــادَه اوْجاسَـــهْ

(60) ديوان الشيخ محمد بن راشد، ص 81-82.

شِفِتْ ليلٍ في ضُحى شَمْسَا   في دِجى وِخْروفْ نَكّاسَهْ

إن كلمة القافية في هذه الأبيات الأربعة، هي على التوالي: (بنعاسَهْ)، (حِرّاسَهْ)، (اوْجاسَهْ)، (نكّاسَهْ)، ولدى النظر في هذه الكلمات الأربعة، يظهر بوضوح أنها تتكون جميعاً من ثلاثة مقاطع متوسطة الطول، وكما يلي:

1- بِنْ – عا – سَهْ

2- حِرْ – را – سَهْ

3- اوْ – جا – سَهْ

4- نكْ – كا – سَهْ

إنّ المقطع الثالث في جميع هذه الكلمات (سَهْ) هو الممثل الحقيقي لقافية القصيدة، وهذا المقطع مسبوق بمقطع صوتي متوسط مفتوح (ص ح ح)، وهو المقطع الثاني الذي تظهر فيه الحركة الطويلة (حرف المد (آ)) في جميع هذه الكلمات، فهذا المقطع هو الذي يستأثر بطاقة المد والتطويل لدى الغناء والإلقاء الشعري، وذلك عن طريق مد الحركة ومطلها إلى أقصى زمن ممكن (عاآآآ / راآآآ / جاآآآ / كاآآآ)، ولذلك جاء المقطع الثالث -الممثل للقافية- منتهياً بهاء صامتة لتحقيق نوع من الارتياح في الوقف بعد استغراق كامل النفس في المد والتطويل.

4- لقد خلا شعر الأمير خالد الفيصل والشيخ محمد بن راشد من أية قافية مطلقة لرويها وصل بالواو، وتحدس الدراسة أن سبب العزوف عن استعمال الواو باعتبارها وصلاً تنتهي به القصائد، يكمن في ميل اللسان البدوي إلى الكسر -كما تقدَّم- والكسر في الاستعمال نقيضٌ للضم، وعلى ذلك لا يتم الانتقال من الشيء إلى نقيضه، بل يتم إلى الأسهل والأخف منه، وهو الفتح، ولذلك تُركت الواو ولم تُستخدم في شعر أي منهما على الإطلاق.

ملحق رقم (1)

بحور الشعر والقوافي لجميع قصائد الشيخ محمد بن راشد آل مكتوم

أولا: بحر الرمل

	البحر	كلمة القافية	الصفحة	الديوان
1	مجزوء الرمل	الهينا	23	ديوان الشيخ محمد
2	مجزوء الرمل	التبايينا	27	ديوان الشيخ محمد
3	مجزوء الرمل	تزهيبه	38	ديوان الشيخ محمد
4	الرمل التام	كثيره	87	ديوان الشيخ محمد
5	الرمل التام	بروقْ	127	ديوان الشيخ محمد
6	الرمل التام	الضمِّير	159	ديوان الشيخ محمد
7	مجزوء الرمل	الشّوق	205	ديوان الشيخ محمد
8	الرمل التام	وابتِعَدْ	295	ديوان الشيخ محمد
9	مجزوء الرمل	عانينا	325	ديوان الشيخ محمد
10	الرمل التام	تصنْفِيده	351	ديوان الشيخ محمد
11	الرمل التام	مِيتِلِينْ	377	ديوان الشيخ محمد
12	الرمل التام	دعْوايَه	447	ديوان الشيخ محمد
13	الرمل التام	كِتابِي	451	ديوان الشيخ محمد
14	الرمل التام	طابْ	479	ديوان الشيخ محمد
15	مجزوء الرمل	بِداها	543	ديوان الشيخ محمد
16	مجزوء الرمل	حيّابك	33	ديوان الشيخ محمد
17	الرمل التام	العُروقْ	121	ديوان الشيخ محمد
18	الرمل التام	المِسيرْ	155	ديوان الشيخ محمد
19	الرمل التام	ولْمِهِمّه	199	ديوان الشيخ محمد
20	الرمل التام	والأملْ	209	ديوان الشيخ محمد

صفحة 182 مفقودة من المصدر

ثانيا: بحر المجتث

1	المجتث	الذِّنينْ	13	ديوان الشيخ محمد
2	المجتث التام	بِلْحونَه	315	ديوان الشيخ محمد
3	المجتث التام	المراويس	165	ديوان الشيخ محمد
4	المجتث التام	عُوقه	171	ديوان الشيخ محمد
5	المجتث التام	صفاها	243	ديوان الشيخ محمد
6	المجتث التام	اللِّيَانَا	253	ديوان الشيخ محمد
7	المجتث التام	مِظاريفْ	267	ديوان الشيخ محمد
8	المجتث	ودوره	321	ديوان الشيخ محمد
9	المجتث التام	الزّين	383	ديوان الشيخ محمد
10	المجتث التام	فِوَتْها	427	ديوان الشيخ محمد
11	المجتث	يَتْ	431	ديوان الشيخ محمد
12	المجتث	لِلْوِصَاه	497	ديوان الشيخ محمد
13	المجتث التام	حَسوسي	549	ديوان الشيخ محمد
14	المجتث التام	سماها	13	ديوان الأمسية
15	المجتث التام	نشيده	21	ديوان الأمسية
16	المجتث التام	صابيه	31	ديوان الأمسية
17	المجتث التام	مِعانيه	33	ديوان الأمسية
18	المجتث التام	كذوبَه	35	ديوان الأمسية
19	المجتث التام	مكنونْ	45	ديوان الأمسية
20	المجتث التام	ولدها	47	ديوان الأمسية
21	المجتث التام	نظره	57	ديوان الأمسية
22	المجتث التام	المغاوير	59	ديوان الأمسية
23	المجتث التام	خياله	69	ديوان الأمسية
24	المجتث التام	الصّدوحي	77	ديوان الأمسية

25	المجتث التام	مواويلْ	87	ديوان الأمسية
26	المجتث التام	مجروحْ	91	ديوان الأمسية
27	المجتث التام	المشاعِرْ	115	ديوان الأمسية
28	المجتث التام	أصيبكْ	117	ديوان الأمسية
29	المجتث التام	عينه	121	ديوان الأمسية
30	المجتث التام	شْمالي	139	ديوان الأمسية
31	المجتث التام	العذيّه	147	ديوان الأمسية

ثالثا: بحر الرجز

1	الرجز التام	وِصِفْتَه	177	ديوان الشيخ محمد
2	مجزوء الرجز	الذِّلايِلْ	331	ديوان الشيخ محمد
3	مجزوء الرجز	حيْران	335	ديوان الشيخ محمد
4	مجزوء الرجز	ضِميره	341	ديوان الشيخ محمد
5	مجزوء الرجز	مِليونْ	365	ديوان الشيخ محمد
6	الرجز التام	السَّطرْ	395	ديوان الشيخ محمد
7	مجزوء الرجز	مَلْزُومْ	419	ديوان الشيخ محمد
8	الرجز التام	وَنّيتْ	423	ديوان الشيخ محمد
9	مجزوء الرجز	مْعِيفْ	459	ديوان الشيخ محمد
10	الرجز التام	داخِلِيَّه	463	ديوان الشيخ محمد
11	مجزوء الرجز	يا ليتْ	485	ديوان الشيخ محمد
12	الرجز التام	سَمّاغْ	529	ديوان الشيخ محمد
13	مجزوء الرجز	العبارة	535	ديوان الشيخ محمد
14	مجزوء الرجز	الرّهيبْ	55	ديوان الأمسية
15	مجزوء الرجز	الفَهَدْ	93	ديوان الأمسية
16	مجزوء الرجز	عَدَدْ	95	ديوان الأمسية

17	الرجز التام	أهلابَهْ	41	ديوان الشيخ محمد
18	مجزوء الرجز	وعودْ	305	ديوان الشيخ محمد

رابعا: بحر البسيط

1	البسيط التام	معانيها	51	ديوان الشيخ محمد
2	البسيط التام	اوراقه	109	ديوان الشيخ محمد
3	البسيط التام	التّالي	215	ديوان الشيخ محمد
4	مجزوء البسيط	عصاها	235	ديوان الشيخ محمد
5	البسيط التام	يكابِدها	439	ديوان الشيخ محمد
6	البسيط التام	المصلّيني	11	ديوان الأمسية
7	مجزوء البسيط	العالي	15	ديوان الأمسية
8	البسيط التام	طاميها	25	ديوان الأمسية
9	البسيط التام	يدايلها	39	ديوان الأمسية
10	البسيط التام	مكياجي	65	ديوان الأمسية
11	البسيط التام	غيّاتِكْ	73	ديوان الأمسية
12	البسيط التام	جِرناسْ	105	ديوان الأمسية
13	البسيط التام	راحه	125	ديوان الأمسية
14	البسيط التام	ابْلادَه	135	ديوان الأمسية

خامسا: بحر السريع

1	السريع	الوِصايفْ	93	ديوان الشيخ محمد
2	السريع	المْصيفي	97	ديوان الشيخ محمد
3	السريع	صِفيفي	103	ديوان الشيخ محمد
4	السريع	يومك	139	ديوان الشيخ محمد
5	السريع	ضَاوي	143	ديوان الشيخ محمد

6	السريع	الشّعاوي	257	ديوان الشيخ محمد
7	السريع	اوكورِ	45	ديوان الشيخ محمد
8	السريع	اشْحيحْ	133	ديوان الشيخ محمد
9	السريع	معْناها	229	ديوان الشيخ محمد
10	السريع	شوقنّي	289	ديوان الشيخ محمد
11	السريع	مقاساتْ	299	ديوان الشيخ محمد
12	السريع	تِندى	67	ديوان الأمسية

سادسا: بحر الوافر

1	الوافر التام	عذابي	19	ديوان الشيخ محمد
2	الوافر التام	السِّياده	37	ديوان الشيخ محمد
3	الوافر التام	العذبّه	115	ديوان الشيخ محمد
4	الوافر التام	لاولِيّه	151	ديوان الشيخ محمد
5	مجزوء الوافر	ذاتِه	221	ديوان الشيخ محمد
6	الوافر التام	اخْطواته	407	ديوان الشيخ محمد
7	الوافر التام	كِلِّمَتْني	435	ديوان الشيخ محمد
8	الوافر التام	التّحِيّة	469	ديوان الشيخ محمد
9	الوافر التام	حَزِينا	491	ديوان الشيخ محمد
10	الوافر التام	واحْتِراما	505	ديوان الشيخ محمد

سابعا: بحر الطويل

1	الطويل	تربّونَه	57	ديوان الشيخ محمد
2	الطويل	مقرونه	61	ديوان الشيخ محمد
3	الطويل	بِنْعَاسَهْ	81	ديوان الشيخ محمد
4	الطويل	لانْصافي	75	ديوان الشيخ محمد

5	الطويل	سرّايه	71	ديوان الأمسية

ثامنا: بحر الخفيف

1	مجزوء الخفيف	الخُودي	275	ديوان الشيخ محمد
2	مجزوء الخفيف	ارعودي	281	ديوان الشيخ محمد
3	الخفيف التام	بَدِرِها	29	ديوان الأمسية
4	مجزوء الخفيف	واسْقامْ	195	ديوان الشيخ محمد

تاسعا: الهزج الثماني (وزن خاص)

1	الهزج الثماني	يغذّيها	185	ديوان الشيخ محمد
2	الهزج الثماني	نواحيها	189	ديوان الشيخ محمد
3	الهزج الثماني	الحونَهْ	523	ديوان الشيخ محمد
4	الهزج الثماني	الثّمينْ	539	ديوان الشيخ محمد

عاشرا: وزن مُنوّع (مشابه للموشح)

1	وزن مُنوّع	بالضيف	413	ديوان الشيخ محمد
2	وزن مُنوّع	بالترحيب	511	ديوان الشيخ محمد
3	وزن مُنوّع	اسمومْ	517	ديوان الشيخ محمد

ملحق رقم (2)

بحور الشعر والقوافي لجميع قصائد الأمير خالد الفيصل

أولا: بحر المجتث

1	المجتث التام	مدفون	8	قصائد نبطية
2	المجتث التام	مرحوم	12	قصائد نبطية
3	المجتث التام	اوفّيه	22	قصائد نبطية
4	المجتث التام	مْوارى	24	قصائد نبطية
5	المجتث التام	العزايم	27	قصائد نبطية
6	المجتث التام	ترثيه	28	قصائد نبطية
7	المجتث التام	عوايد	30	قصائد نبطية
8	المجتث التام	اهلها	34	قصائد نبطية
9	المجتث التام	عَجْلَه	36	قصائد نبطية
10	المجتث التام	ضلوعه	44	قصائد نبطية
11	المجتث التام	ماها	45	قصائد نبطية
12	المجتث التام	يِبْلاكْ	59	قصائد نبطية
13	المجتث التام	حالي	61	قصائد نبطية
14	المجتث التام	هِديته	63	قصائد نبطية
15	المجتث التام	الورد	65	قصائد نبطية
16	المجتث التام	واشوفْ	72	قصائد نبطية
17	مجزوء المجتث	المِعاذير	74	قصائد نبطية
18	المجتث التام	ليله	76	قصائد نبطية
19	المجتث التام	عَناها	78	قصائد نبطية
20	المجتث التام	مسفهِلّي	79	قصائد نبطية
21	المجتث التام	عيوني	84	قصائد نبطية
22	مجزوء المجتث	عجّابه	87	قصائد نبطية

23	المجتث التام	عيني	89	قصائد نبطية
24	المجتث التام	أصيده	90	قصائد نبطية
25	المجتث التام	المروفة	95	قصائد نبطية
26	المجتث التام	جِرحته	99	قصائد نبطية
27	المجتث التام	ثلابِ	102	قصائد نبطية
28	المجتث التام	مداوي	104	قصائد نبطية
29	المجتث التام	المِحيّا	110	قصائد نبطية
30	مجزوء المجتث	شراعي	113	قصائد نبطية
31	مجزوء المجتث	ليله	114	قصائد نبطية
32	المجتث التام	الاحباب	117	قصائد نبطية
33	مجزوء المجتث	عزّالي	120	قصائد نبطية
34	المجتث التام	فارق	121	قصائد نبطية
35	المجتث التام	قِمرها	122	قصائد نبطية
36	المجتث التام	ثِواني	125	قصائد نبطية
37	المجتث التام	حياتي	126	قصائد نبطية
38	المجتث التام	عشاير	131	قصائد نبطية
39	المجتث التام	طيبْ	139	قصائد نبطية
40	المجتث التام	مِعانيكْ	142	قصائد نبطية
41	المجتث التام	حياتي	146	قصائد نبطية
42	المجتث التام	اجنابِ	23	الديوان الثاني
43	المجتث التام	وطنها	26	الديوان الثاني
44	المجتث التام	خطرها	53	الديوان الثاني
45	المجتث التام	الثِّقيله	54	الديوان الثاني
46	المجتث التام	ظلالِ	60	الديوان الثاني
47	المجتث التام	الاشعارْ	62	الديوان الثاني

48	المجتث التام	ونّيتْ	64	الديوان الثاني
49	المجتث التام	سوّيتْ	98	الديوان الثاني
50	المجتث التام	تِقالِ	101	الديوان الثاني
51	المجتث التام	منوعة	127	الديوان الثاني
52	المجتث التام	مهاويه	134	الديوان الثاني
53	المجتث التام	عوده	158	الديوان الثاني
54	المجتث التام	الصبّابه	174	الديوان الثاني
55	المجتث التام	وَنْ	176	الديوان الثاني
56	المجتث التام	المِحبّينْ	182	الديوان الثاني
57	المجتث التام	اجْنِبِيّهْ	13	الديوان الثالث
58	المجتث التام	شراعي	17	الديوان الثالث
59	المجتث التام	الطّروق	15	الديوان الثالث
60	المجتث التام	خاوي	23	الديوان الثالث
61	المجتث التام	هوَّنْ	25	الديوان الثالث
62	المجتث التام	المواثيق	33	الديوان الثالث
63	المجتث التام	لَكْ	34	الديوان الثالث
64	المجتث التام	الايّامْ	50	الديوان الثالث
65	المجتث التام	سحابي	52	الديوان الثالث
66	المجتث التام	فيني	56	الديوان الثالث
67	مجزوء المجتث	لكْ	58	الديوان الثالث
68	المجتث التام	الشّوقْ	70	الديوان الثالث
69	المجتث التام	ذاتي	80	الديوان الثالث
70	المجتث التام	سالينْ	86	الديوان الثالث
71	المجتث التام	فيني	90	الديوان الثالث
72	المجتث التام	عَطاني	96	الديوان الثالث

73	المجتث التام	معقودْ	106	الديوان الثالث
74	المجتث التام	عنها	123	الديوان الثالث
75	المجتث التام	يفدِّيكْ	126	الديوان الثالث
76	المجتث التام	التحيِّه	134	الديوان الثالث

ثانيا: بحر الرمل

1	الرمل التام	صبور	17	قصائد نبطية
2	الرمل التام	عْيوني	37	قصائد نبطية
3	الرمل التام	الغزير	38	قصائد نبطية
4	الرمل التام	يستخير	41	قصائد نبطية
5	الرمل التام	حنين	42	قصائد نبطية
6	الرمل التام	الجبين	43	قصائد نبطية
7	الرمل التام	مسطاها	49	قصائد نبطية
8	الرمل التام	علينا	66	قصائد نبطية
9	الرمل التام	وِظنّي	70	قصائد نبطية
10	الرمل التام	مبرقعاتي	73	قصائد نبطية
11	الرمل التام	أبد	80	قصائد نبطية
12	الرمل التام	خدانها	85	قصائد نبطية
13	الرمل التام	هواك	103	قصائد نبطية
14	الرمل التام	ذاك	109	قصائد نبطية
15	الرمل التام	ديريت	118	قصائد نبطية
16	الرمل التام	الدقايق	124	قصائد نبطية
17	الرمل التام	الحمامْ	132	قصائد نبطية
18	الرمل التام	الحنونْ	134	قصائد نبطية
19	الرمل التام	الغديرْ	140	قصائد نبطية

20	الرمل التام	وَعَدْ	15	الديوان الثاني
21	الرمل التام	تلوح	16	الديوان الثاني
22	الرمل التام	العربْ	18	الديوان الثاني
23	الرمل التام	المَقدِريَّة	20	الديوان الثاني
24	الرمل التام	عامْ	37	الديوان الثاني
25	الرمل التام	سَعَدْ	70	الديوان الثاني
26	الرمل التام	القصيده	89	الديوان الثاني
27	الرمل التام	ياهلا	138	الديوان الثاني
28	الرمل التام	سلامْ	150	الديوان الثاني
29	الرمل التام	بجفالها	165	الديوان الثاني
30	الرمل التام	العِتابْ	178	الديوان الثاني
31	الرمل التام	دموعْ	186	الديوان الثاني
32	مجزوء الرمل	شعري	187	الديوان الثاني
33	الرمل التام	إكتِمَلْ	18	الديوان الثالث
34	الرمل التام	حزين	38	الديوان الثالث
35	الرمل التام	زماني	42	الديوان الثالث
36	الرمل التام	بالخَضَرْ	44	الديوان الثالث
37	الرمل التام	المشيبْ	48	الديوان الثالث
38	الرمل التام	لا ترى	64	الديوان الثالث
39	مجزوء الرمل	عليكْ	72	الديوان الثالث
40	الرمل التام	علَيّْ	74	الديوان الثالث
41	الرمل التام	غَلايْ	82	الديوان الثالث
42	الرمل التام	سَعَدْ	88	الديوان الثالث
43	الرمل التام	الحِجابْ	97	الديوان الثالث
44	الرمل التام	سلامْ	101	الديوان الثالث

45	الرمل التام	الحياه	110	الديوان الثالث
46	الرمل التام	الثِّباتْ	128	الديوان الثالث
47	الرمل التام	الوَعَدْ	172	الديوان الثالث

ثالثاً: بحر الوافر

1	الوافر التام	علينا	60	قصائد نبطية
2	الوافر التام	ونِينه	69	قصائد نبطية
3	الوافر التام	عيوني	83	قصائد نبطية
4	الوافر التام	لِحالي	92	قصائد نبطية
5	الوافر التام	بْغرامَه	100	قصائد نبطية
6	الوافر التام	فنّي	101	قصائد نبطية
7	الوافر التام	خِلّي	106	قصائد نبطية
8	الوافر التام	محلّه	119	قصائد نبطية
9	الوافر التام	تِيارا	136	قصائد نبطية
10	الوافر التام	غالي	138	قصائد نبطية
11	الوافر التام	تِفاوتْ	145	قصائد نبطية
12	الوافر التام	قافية منوعة	84	الديوان الثاني
13	الوافر التام	قريبِ	125	الديوان الثاني
14	الوافر التام	مكانه	148	الديوان الثاني
15	الوافر التام	خِوافي	169	الديوان الثاني
16	الوافر التام	النِّفَلْ	181	الديوان الثاني
17	الوافر التام	لساني	11	الديوان الثالث
18	الوافر التام	بِلغنا	27	الديوان الثالث
19	الوافر التام	سِما	40	الديوان الثالث
20	الوافر التام	النِّعاسِ	94	الديوان الثالث

رابعا: بحر البسيط

1	البسيط التام	لياليها	15	قصائد نبطية
2	البسيط التام	تدري بهْ	19	قصائد نبطية
3	البسيط التام	بِهْجاره	32	قصائد نبطية
4	البسيط التام	سواتك	64	قصائد نبطية
5	البسيط التام	سهراني	97	قصائد نبطية
6	البسيط التام	الضيقه	98	قصائد نبطية
7	البسيط التام	سمعي	130	قصائد نبطية
8	البسيط التام	مشتاق	80	الديوان الثاني
9	البسيط التام	السُّوده	82	الديوان الثاني
10	البسيط التام	منوعة	103	الديوان الثاني
11	البسيط التام	لاهي	108	الديوان الثاني
12	البسيط التام	عدني	110	الديوان الثاني
13	البسيط التام	مواعيده	118	الديوان الثاني
14	البسيط التام	منوعة	144	الديوان الثاني
15	البسيط التام	السّحابِ	156	الديوان الثاني
16	البسيط التام	القمرا	167	الديوان الثاني
17	البسيط التام	حلاوه	4	الديوان الثالث
18	البسيط التام	خِطرها	6	الديوان الثالث
19	البسيط التام	ثِوانيها	29	الديوان الثالث

خامسا: بحر الرجز

1	الرجز التام	مردود	18	قصائد نبطية
2	الرجز التام	يديني	50	قصائد نبطية
3	مجزوء الرجز	مستهام	52	قصائد نبطية

4	الرجز التام	عنّي	57	قصائد نبطية
5	الرجز التام	عشيري	62	قصائد نبطية
6	الرجز التام	ماها	91	قصائد نبطية
7	مجزوء الرجز	قافية منوعة	9	الديوان الثاني
8	الرجز التام	مكنون	32	الديوان الثاني
9	الرجز التام	نصونها	44	الديوان الثاني
10	مجزوء الرجز	وطن	47	الديوان الثاني
11	الرجز التام	عاده	133	الديوان الثاني
12	مجزوء الرجز	أصيلْ	162	الديوان الثاني
13	الرجز التام	وجداني	78	الديوان الثالث
14	مجزوء الرجز	أبيكْ	156	الديوان الثالث
15	الرجز التام	علَيّْ	169	الديوان الثالث
16	الرجز التام	المِسا	89	الديوان الثالث

سادسا: بحر الطويل

1	الطويل	بْوَلعنا	6	قصائد نبطية
2	الطويل	امزونَهْ	20	قصائد نبطية
3	الطويل	الوادي	46	قصائد نبطية
4	الطويل	تداويني	58	قصائد نبطية
5	الطويل	الطّاعة	75	قصائد نبطية
6	الطويل	جنوبه	40	الديوان الثاني
7	الطويل	سلطان	56	الديوان الثاني
8	الطويل	مَيْلافِ	76	الديوان الثاني
9	الطويل	ظِلايمها	100	الديوان الثاني
10	الطويل	عندي	130	الديوان الثاني

11	الطويل	خِلّانْ	152	الديوان الثاني
12	الطويل	رِكايبْ	120	الديوان الثاني
13	الطويل	مشتاق	79	الديوان الثاني
14	الطويل	الرّدية	108	قصائد نبطية

سابعا: مقلوب المديد (وزن خاص)

1	مقلوب المديد	المسيره	51	الديوان الثاني
2	مقلوب المديد	ظلاله	104	الديوان الثاني
3	مقلوب المديد	سجاياكْ	149	الديوان الثاني
4	مقلوب المديد	الهَوا	60	الديوان الثالث
5	مقلوب المديد	كذوبْ	103	الديوان الثالث
6	مقلوب المديد	هواكْ	113	الديوان الثالث

ثامنا: بحر الهزج

1	الهزج الثماني	بالي	56	قصائد نبطية
2	الهزج	منوعة	92	الديوان الثاني
3	الهزج	منوعة	136	الديوان الثاني

تاسعا: بحر المتدارك

1	المتدارك التام	سعودي	35	الديوان الثاني
2	المتدارك التام	حْدودِ	132	الديوان الثالث

عاشرا: بحر السريع

1	السريع	الميله	16	قصائد نبطية

حادي عشر: بحر المتقارب

1	المتقارب	هنيّه	77	قصائد نبطية

ثاني عشر: بحر الخفيف

1	الخفيف	الحبارى	133	قصائد نبطية

ثالث عشر: وزن منوّع (مشابه للموشح)

1	وزن منوّع		12	الديوان الثاني
2	وزن منوّع		150	الديوان الثاني

الـخـاتـمـة

إن شعر البلاط في العصر الحديث غنيّ بموروثه الأدبي والفكري، ويمثّل في كليّته، ظاهرة أدبية وإنسانية تستدعي البحث والتنقيب، على نحو علميّ يُجلّي المضامين الفكرية، والأسلوبية، والفنية المؤسسة لهذا الشعر الذي يُعدّ وثيقة أدبية يُستدلُّ من خلالها على فكر الملوك والأمراء، وطبيعة نظرتهم للأمور من حولهم.

اختارت الدراسة الوقوف عند الجانب الأسلوبي لهذا الشعر، ممثلا باللغة والإيقاع الشعري، وعملت من خلال فصولها الثلاثة على تجليته، آخذة بعين الاعتبار أن شعر الملوك أو الأمراء الذين تناولتهم، شعر مقول باللهجة البدوية، وهو ما يُعرف بالشعر النبطي، وقد أسفر البحث وانجلى عن نتيجة بالغة الأهمية، وهي أنّ هذا الشعر ليس شعرا عاميّا من حيث مصدره؛ ذلك أنّ هذا الشعر لا يُقال على ألسنة عامة الناس فحسب، بل أضحى شعرا ملكيا يقوله الملوك والأمراء، وهو أيضا ليس شعرا عاميا من حيث مكوّناته اللغوية والإيقاعية.

أمّا المكونات اللغوية، فقد رُصدت أسلوبيا في ثلاثة مستويات، وقد تبيّن أن أبرز الظواهر الأسلوبية في المستوى الصوتي، ظاهرة التنوع الألفوني وظاهرة الإمالة، في حين كانت أبرز الظواهر في المستوى الصرفي ظاهرة كسر الحرف الأول من بنية الكلمة، وظاهرة حذف بعض الحروف منها، أما المستوى النحوي فقد برزت فيه ظاهرتان واضحتان هما: ظاهرة تسكين أواخر بعض المفردات،

وظاهرة تنوين بعض المفردات بالكسر، على اختلاف موقعها الإعرابي. وبعد رصد هذه الظواهر بصورة دقيقة، ثم دراستها على نحو علميّ، وجدت الدراسة أنّ أغلب هذه الظواهر ذو حضور أكيد على المستوى اللهجي للعربية الفصحى منذ القدم، وهذا الحضور ثابتة فصاحته، إما بشواهد القراءات القرآنية أو بشواهد الشعر الفصيح، كما وجدت أنّ عامة هذه الظواهر اللغوية ليست إلاّ تمثيلاً حيّاً للظواهر اللغوية التي تميّزت بها لهجة قبيلة عربية مشهورة، وهي قبيلة تميم، وهذه القبيلة – على أية حال– من القبائل المشهود لها بالفصاحة، بل لقد جعلها النحاة من أوائل القبائل التي ارتحلوا لسماع اللغة عنها، قبل بدئهم بتعقيد اللغة.

وما دامت أبرز الظواهر اللغوية في هذا الشعر، ذات أصول واضحة في التنوّع اللهجي للعربية الفصحى، إذن فهذه الظواهر فصيحة بالحجة، ولا يضيرها إنْ كانت مخالفة للصورة المثالية التي وضعها النحاة للعربية، وأقاموا قواعدهم استناداً إليها. وعلى ذلك، فإن وصف لغة هذا الشعر بأنها عاميّة، أو ملحونة بالكامل، مسألة فيها عظيم نظر؛ ذلك أنّ "الناطق على قياس لغة من لغات العرب مصيب غير مخطئ"، كما أشار ابن جني.

أما على المستوى الإيقاعي لهذا الشعر، فقد وجدت الدراسة أن بناءه الإيقاعي مماثل لنظيره في الشعر العربي التقليدي، مماثلة تصل حد التطابق، وبنسبة لا تقل عن 98.5%، من حيث أن كل واحد منهما يعتمد وحدة البحر

الشعري في جميع أبيات القصيدة الواحدة، ووحدة التماثل والتطابق بين شطري البيت الواحد بحيث يكون الشطر الثاني بمثابة التكرار والترديد الإيقاعي للشطر الأول، ومن حيث أن كلا منهما يلتزم وحدة القافية، بل إن الشعر النبطي أكثر التزاما وتقيّدا بالقافية من نظيره الفصيح، ويظهر ذلك في التزامه بقافيتين مختلفين الأولى في نهاية الشطر الأول والثانية في نهاية الشطر الثاني، وهذا ما يمثل عناءً كبيرا للشاعر، وتحدّياً للذات في الوقت نفسه، و ما دام شعراء القصيدة النبطية قد التزموا بهذا التقليد – على صعوبته– منذ بدايات ظهور الشعر النبطي، فإن هذا دليل واضح على أن الشعر النبطي ليس شعراً متواضع الإمكانات وساذج التكوين، بحيث يقوى كلٌّ شاعر على خوض غماره، بل هو شعر فيه من صرامة الشروط، ما يزيد حتى على القصيدة التقليدية ولَعل التزامه بقافيتين، خير دليل على ذلك.

وختاما، فإن الدراسة توصي دور العلم، ومراكز البحث والتطوير بضرورة الالتفات إلى هذا الشعر، وإيلائه الاهتمام الذي يستحق؛ نظرا لما يحمله من إرث حضاري واجتماعي وثقافي ضخم، كما تشجّع الدارسين على التوجّه لهذا الشعر بالبحث والتنقيب، مؤمنة بأن نتائج البحث العلمي في هذا المضمار سيرفد الدرس العلمي للعربية الفصحى، لاسيما لهجاتها القديمة، والدرس الأدبي على حد سواء.

المصادر والمراجع

أولا: العربية

إبراز المعاني من حرز الأماني: أبو شامة الدمشقي، مطبعة مصطفى الحلبي، مصر، 1349هـ

الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي: عدنان قاسم، د.ط، الدار العربية للنشر والتوزيع، 2001م،

إتحاف فضلاء البشر في القراءات الأربع عشر: أحمد الدمياطي، طبع عبد الحميد حنفي، مصر، د.ت

آثار البلاد وأخبار العباد: زكريا بن محمد القزويني، د.ط، دار بيروت، بيروت، 1979

أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم: البيشاري المقدسي، ط2، مطبعة بريل، ليدن، 1909م

الأدب الشعبي في جزيرة العرب: عبد الله بن خميس، ط2، د.ن، 1982م

الأزهار النادية من أشعار البادية: محمد سعيد كمال، ط4، مكتبة المعارف، الطائف-السعودية، د.ت

استقبال النص عند العرب: محمد مبارك، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،1999

أسرار البلاغة في علم البيان: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمد رشيد رضا، مكتبة القاهرة،1959

الأسلوبية والاتصال والتأثير: موسى ربابعة، إشراف عز الدين إسماعيل، ط1، المنار العربي، مصر، 1999

الأسلوبية والأسلوب: عبد السلام المسدي، ط4، دار سعاد الصباح، القاهرة، 1993

الأسلوبية: بيير جيرو، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1994

الأسلوبية: مدخل نظري و دراسة تطبيقية: فتح الله أحمد سليمان، الدار الفنية للنشر و التوزيع، القاهرة، 1990م

إصلاح المنطق: ابن السّكيت، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، مصر، د.ت

أصول الغناء البدوي: مصطفى عمران، ط1، مطبعة أسوان، مصر، 1971

الأغاني: أبو الفرج الأصفهاني، د.ط، دار الثقافة، بيروت، 1983

الاقتراح في علم أصول النحو: جلال الدين السيوطي، ط2، دار المعارف، 1359هـ

إمارة شرق الأردن- نشأتها وتطورها في ربع قرن: سليمان موسى، ط1، منشورات لجنة تأريخ الأردن، عمان، 1990 م

الأمالي: أبو علي القالي، ط2، مطبعة دار الكتب، القاهرة، د.ت

الأنباط والشعر النبطي في مدخل تاريخي موجز: صـــادق محمـــد بخيـــت، د.ط، مطابع الهدف، الكويت، د.ت

البحر المحيط: أبو حيان الأندلسي الغرناطّي، ط1، مطبعة السعادة، 1328هـ

البداوة في الكويت-دراسة ميدانية: إبراهيم الشكري، ط1، دار الكتب، الكويـــت، 1981

بنية اللغة الشعرية: جان كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمـــري، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986

البيان والتبيين: عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيـــل، بيروت، د.ط، د.ت

تاريخ ابن خلـــدون: عبد الرحمن بن خلدون، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني، بيروت، 1966

تاريخ الأدب العربي-5-عصر الدول والإمارات: شوقي ضـــيف، دار المعـــارف، مصر، 1980

تاريخ التمدن الإسلامي: جرجي زيدان، د.ط، دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت

التصريح على التوضيح: الصغّاني، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت

جزيرة العرب: أبو عبيد البكري، تحقيق ودراسة: عبد الله يوسف غنيم،ط1، ذات السلاسل للنشر،1977

الحارث ملك الأنباط: إميل حبشي الأشقر، ط3، دار الأندلس، بيروت، 1983

الحركة الشعرية في الضفة الشرقية من المملكة الأردنيــة الهاشــمية: عيــسى الناعوري، منشورات وزارة الثقافة، عمان، 1980

الحركة الشعرية في بلاط الملك عبد الله بن الحسين: تركي المغيض، منشورات وزارة الثقافة، عمان، 1980

حضارة العرب ومراحل تطورها عبر العصور: أحمد سوســة، د.ط، منــشورات وزارة الإعلام، السلسلة الإعلامية، رقم 79، الجمهورية العراقية، د.ت

الخصائص الصوتية في لهجة الإمارات العربية –دراسة ميدانية–: أحمــد عبــد الرحمن حمّاد، ط1، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1986

الخصائص: أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق محمد علــي النجــار، دار الكتــب، القاهرة، 1952م

خواطر النسيم– شعر الملك عبد الله الأول بن الحسين: جمع وتحقيــق ودراســة خلف إبراهيم النوافلة، منشورات وزارة الثقافة، عمان، 2002م

دمية القصر وعصرة أهل العصر: أبو الحسن علي بن الحسن الباخرزي، تحقيــق عبد الفتاح محمد الحلو، دار الفكر العربي، د. ت

ديوان ابن فرحان: حسن بن فرحان النعيمي، تحقيق وشرح علي عبد الله خليفــة، ط1، منشورات وزارة الإعلام، إدارة الثقافة والفنون، قطر، 1980

ديوان الأمسية: الشيخ محمد بن راشد آل مكتوم، طبع مطبعة بن دسمال، أبو ظبي، 1997

الديوان الثالث: الأمير خالد الفيصل، ط1، طبع المؤلف، 1997

الديوان الثاني: الأمير خالد الفيصل، ط5، طبع المؤلف، 1991م

ديوان الشيخ محمد بن راشد: الشيخ محمد بن راشد، جمع وتحقيق حمد بو شهاب، د.ط، د.ت

ديوان ربيع بن ياقوت: ربيع بن ياقوت، تحقيق حمد بوشهاب، مطابع الظفرة، الإمارات العربية المتحدة، د.ت

شاعرنا- الأمير خالد الفيصل بن عبد العزيز: صالح بن ناصر بن سعد الخريجي، ط1، د.ن، 1991م

شرح الأشموني على ألفية ابن مالك: الأشموني، ط1، دار إحياء الكتب العربية، د.ت

شرح المفصّل: يعيش بن علي بن يعيش، د.ط، عالم الكتب، القاهرة، د.ت

شرح ديوان الحماسة: المرزوقي، تحقيق عبد السلام هارون، ط3، لجنة التأليف والترجمة، مصر، 1965

الشعر النبطي في منطقة الخليج العربي والجزيرة العربية: غسّان الحسن، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، 1990م

الشعر النبطي: أصوله -فنونه وتطوره: طلال السعيد، د.ط، منشورات ذات السلاسل، الكويت، د.ت

الشعر والتلقي: علي العلاق، دار الشروق، عمان، 1997م

الشعر والشعراء: ابن قتيبة، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار إحياء الكتب العربية، مصر، 1364هـ

الشعرية العربية: جمال الدين بن الشيخ، د. ط، دار توبقال، الدار البيضاء- المغرب، 1966م

الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها: أبو الحسن أحمد بن فارس، مطبعة المؤيد، 1910

طبقات فحول الشعراء: محمد بن سلام الجمحي، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، 1952

العامل النحوي بين مؤيديه ومعارضيه ودوره في التحليل اللغوي: خليل أحمد عمايرة، د.ن، د.ت

العراق في العصر الأموي من الناحية السياسية والإدارية والاجتماعية: ثابت الراوي، ط2، مطابع النعمان، النجف- العراق، 1970م

العرب في العصور القديمة: لطفي عبد الوهاب يحيى، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، 1978م

العروض والقافية-دراسة في التأسيس والاستدراك: محمد العلمي، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1983

علم الأسلوب- مبادئه وإجراءاته: صلاح فضل، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1985

علم اللغة العام-الأصوات: كمال بشر، دار المعارف، مصر، 1986

العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: أبو الحسن بن رشيق القيرواني، ط4، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، 1972

العيون الغامزة على خبايا الرامزة: بدر الدين محمد بن أبي بكر الدماميني، د.ط، تحقيق الحسّاني حسن عبد الله، مطبعة المدني، القاهرة، 1973

فقه اللغة: علي عبد الواحد وافي، ط3، لجنة البيان العربي، 1953م

فن الإبداع الأدبي: نبيل الدسوقي، ط1، مكتبة القاهرة، جمهورية مصر العربية، 1993م

فن إنشاد الشعر العربي: الأب أغسطس الفرنسيسي، ترجمة الأب أسطفان الفرنسيسي وإسحق الحسيني، مطبعة الآباء الفرنسيسيين، القدس، 1945

الفن ومذاهبه في الشعر العربي: شوقي ضيف، ط4، دار المعارف، مصر، 1960

الفهرست: ابن النديم، دار المعرفة، بيروت، 1978

في البنية الإيقاعية للشعر العربي: كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، 1974م

في العروض والقافية: يوسف بكّار، ط2، دار المناهل، بيروت، 1990م

في اللهجات العربية: إبراهيم أنيس، ط2، مطبعة لجنة البيان العربي، 1952

في إيقاع الشعر العربي: محمد وريث، ط1، الدار الجماهيرية، ليبيا، 2002

في فقه اللغة وقضايا العربية: سميح أبو مغلي، ط1، دار مجدلاوي، عمان- الأردن، 1987م

القراءات القرآنية بين العربية والأصوات اللغوية -منهج لساني معاصر: سمير شريف استيتية، عالم الكتب الحديث، اربد، 2005

قصائد نبطية: الأمير خالد الفيصل، ط3، نشر المؤلف، 1994

الكامل في التاريخ: ابن الأثير عز الدين أبو الحسن علي بن أبي الكرم، د.ط، دار صادر، ودار بيروت، بيرت، 1965م

كتاب الإبدال: أبو الطيّب عبد الواحد بن عليّ اللغويّ، تحقيق عز الدين التنوخي، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق، 1960

كتاب العين: الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السّامرائي، دار مكتبة الهلال، بيروت، د.ت

الكتاب: سيبويه، تحقيق عبد السلام هارون، ط1، دار المعارف، د.ت

لسان العرب: جمال الدين محمد بن منظور، د.ط، دار بيروت للنشر والتوزيع، لبنان، د.ت

اللسانيات-المجال والوظيفة والمنهج: سمير شريف استيتية، ط1، عالم الكتب الحديث، اربد، 2005

اللغات السامية- تخطيط عام: تيودور نولدكه، ترجمة رمضان عبد التواب، دار النهضة العربية، القاهرة، 1963م

اللغة العربية معناها ومبناها: تمام حسّان، ط3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985م

لمع من أدب الملك عبد الله بن الحسين: محمد فال الشنقيطي، مجلة رسالة الأردن، ع 67، 1966م

اللهجات العربية في التراث: أحمد علم الدين الجندي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1978م

مختار الصحاح: محمد بن أبي بكر الرازي، د. ط، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، 1950

المدخل إلى علم اللغة: رمضان عبد التواب، ط2، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1983م

مروج الذهب ومعادن الجوهر: أبو الحسن علي بن الحسين المسعودي، ط3، تدقيق وضبط يوسف داغر، دار الأندلس، بيروت، 1978

معارضة العروض: عبد الحميد حمام، ط1، منشورات وزارة الثقافة، الأردن، 1991م

المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام: جواد علي، ط2، دار العلم للملايين- بيروت، ومكتبة النهضة- بغداد، 1976م

المقتصد في شرح الإيضاح: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق كاظم بحر المرجان، ط1، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد، بغداد، 1982

مقدمة ابن خلدون: عبد الرحمن بن خلدون، د. ط، مكتبة ومطبعة الحاج عبد السلام بن شقرون، القاهرة، د.ت

الملك المؤسس عبد الله بن الحسين مفكراً وأديباً: تحرير بكر المجالي، وقاسم الدروع، ط1، د.ن، 1999

الملك عبد الله بن الحسين-الآثار الكاملة: الملك عبد الله بن الحسين، مطابع الدار المتحدة، بيروت، 1973

الملك عبد الله كما عرفته: تيسير ظبيان، المطبعة الوطنية ومكتبتها، 1967م

مميزات لغات العرب: حنفي ناصيف، ط2، مطبعة جامعة القاهرة، مصر

منازل الرؤية: سمير شريف استيتية، ط1، دار وائل، عمان، 2003

الموسوعة العربية الميسرة: محمد غربال، دار الشعب، القاهرة، 1965

موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، ط4، مكتبة الأنجلو المصرية، 1972م

النشر في القراءات العشر: محمد بن الجزري، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت

نظرات في شعر الشيخ محمد بن راشد آل مكتوم: ابراهيم محمد بوملحــه، د.ن، د.ت.

نظرية التلقي والأسلوبية-منهاج التقابل الدلالي والصوتي: محمد رضا مبــارك، مجلة عالم الفكر، الكويت، 2004

نقد الشعر: قدامة بن جعفر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلميــة، بيروت، د.ت

همع الهوامع- شرح جمع الجوامع: جلال الدين السيوطي، ط1، مطبعة السعادة، مصر، 1327هـ

ثانيا: الأجنبية

West Arabian: Ancicnt Rabin, London, N.d.

ثالثا: المواقع الإلكترونية

1- الموقع الإلكتروني الخاص بالشيخ محمد بن راشد آل مكتوم:

http://www.sheikhmohammed.co.ae

2- موقع الإلكتروني الخاص بالأمير خالد الفيصل:

http://www.khaled-alfaisal.com

Abstract

The poetry of royal courts one of the most important human and literature phenomena in modern age, because of the large number of the poets of kings and princes on this age, especially in the Arab Gulf, which calls this study attention to stop of this phenomena, and study it on scientific way which shows. The ideal, stylistic, and arts guarantees which established to this poet, especially that this poet is spoken in a slang language which is spoken by the Arab Beduirts, and this type of poet is known as Napati poetry.

The study does not focus it's attention on what do the poets say on the royal court, but it focuses on the poetry of the Kings and Princes themselves, whom presents with King Abdullah 1st, Shiekh Mohammad Bin Rashed Al-Maktoom, and Prince Khaled Al-Faisal Bin Abdel-Aziz, and it goes on study the most important stylistic phenomena which related to the language of this poetry, and its rhythm structure.

This study crystattises the three chapters preceding with an introduction, and followed with a conclusion, so, the first chapter, which is titled of "Napati Poetry and the Royal Court in Modern Age" looks for three requests: the first of them is the concept of the Napati poetry, the second is it's growth, and the third of them is the original of its title, but the second chapter which is titled of "the stylistic of linguistic structure" looks for the most important stylistic phenomena which presented in the

language of this poetry through three levels, the first of them is the Phonetical level, the second is the Morphological level, and the third of them is the Grammatical level, at the same time, the third chapter which is titled of "The stylistic of rhythm structure" looks for the rhythm of this poetry and it's different variables into two levels, the first is presented by Arabic Metrics, and the second is presented by rhyme.

The search led to an important results, that this poetry is nor a slang poetry from its resource, because this poetry in not said by the population, but it becomes a royal poetry said by the Kings and Prices, and its also not a slang poetry from its rhythm and linguistic branches, in the language side, the study find that the most linguistic phenomena which this poetry is characterizes as a stylistic, is the surely presenting in the professional Arabic accept from the old ages. And the professional presenting is stable, either in the Holy Qur'an readings evidence, or in the professional poetry evidence, and its also find that these linguistic phenomenon is alive presentation to the linguistic phenomena which a famous Arab tribe (Tameem) is characterized in it, but in the rhythmic level, the study find that the rhythm structure to this poetry, is a same as the traditional Arabic poetry, and this is reached to symmetric, that each one of them is depending on the rhyme units in all stanza, and the unit symmetric in the rhyme.



Yarmouk University

The Stylistics of the Linguistics and Rhythmic structure in the Court Poetry in the Modern Age: the Poetry of King Abdullah the 1st, Shiekh Mohammad Bin Rashed Al-Maktoom, and Prince Khaled Al-Faisal, as A Model

A Dissertation Presented
by

Tayseer R. S. Al-Nsoor

Submitted to the Graduate School of the Yarmouk University in partial fulfillment of the requirements for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

2006

Arabic Literature